CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

655

enero 2005

DOSSIER
Literatura colonial hispanoamericana

Samuel Taylor Coleridge
Biographia Literaria

Erwin Chargaff
Espanto ante la historia universal

Entrevista con Cintio Vitier
Cartas de Buenos Aires y Roma
Ilustraciones de Luis Caballero

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

655 ÍNDICE

DOSSIER
La literatura colonial hispanoamericana

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Luis Caballero

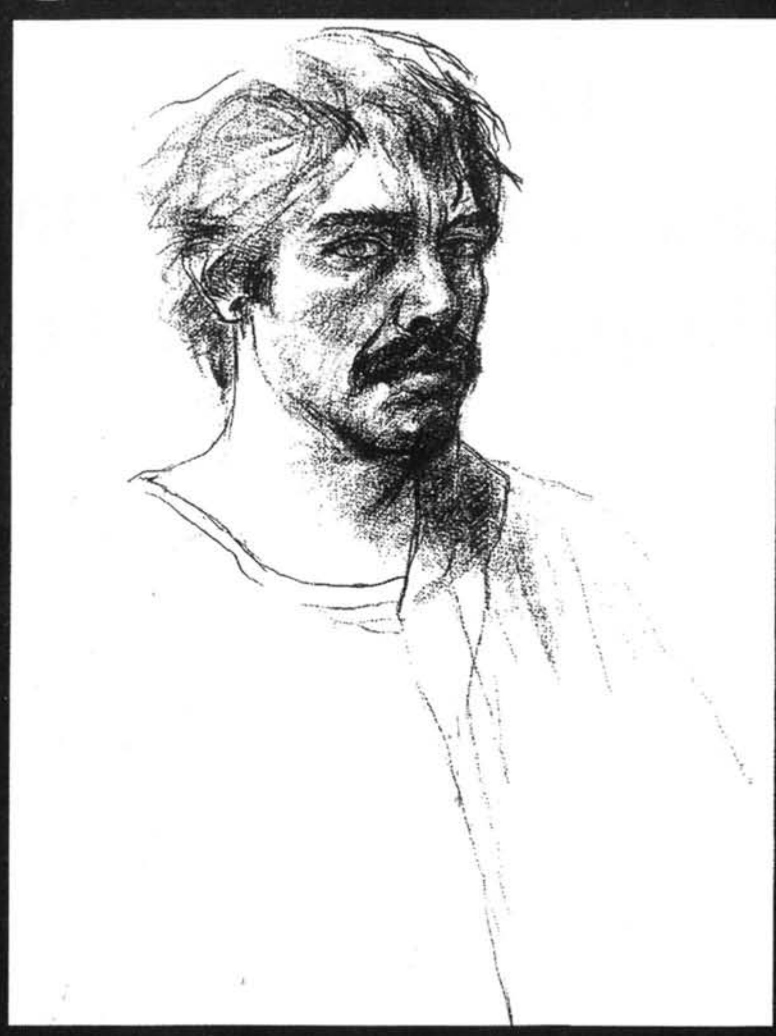
ERRATAS: En el número 651-652 ha de figurar Eduardo Moga como traductor de las *Canciones malgaches.* En el número 653-654 ha de figurar Ibon Zubiaur como traductor de los *Poemas* de Rose Ausländer. En la página 199 del número 653-654 debe leerse *Las barras de plata* en lugar de *Las jarras de plata.* En la página 202 del mismo número debe leerse Annie Perrin en lugar de Linda Gould Lewin.

DOSSIER
La literatura colonial hispanoamericana

Coordinadora:
Mercedes Serna

LUIS

CABALLERO



Obra sobre papel

BANCO DE LA REPÚBLICA

BIBLIOTECA LUIS-ÁNGEL ARANGO

La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal*

Sonia V. Rose

La historia intelectual en Indias ha despertado poco interés entre los estudiosos, situación que ha empezado a cambiar con la aparición de ciertos trabajos sobre la Nueva España y el Perú. La cuestión del emplazamiento y afianzamiento de la cultura letrada es, sin embargo, clave, tanto para comprender la dominación hispánica sobre las Indias como para entender el proceso de formación de las nuevas sociedades en el continente.

La dominación política mantenida por España sobre las Indias durante tres siglos se debe a muchos factores; dentro de éstos, juegan un papel decisivo tanto la organización administrativa a la que fueron sujetas pero también (y sobre todo) el largo y complejo proceso de translación de instituciones y de formas de cultura que, transformadas, acabarán por ser reconocidas como propias. En ambos casos, el letrado es la figura esencial.

Es la participación en la cultura letrada la que permite a los americanos ingresar –y adquirir eventualmente prestigio o poder político– dentro de las elites que ejercen el poder o que se encuentran en estrecha relación con él. De allí que el estudio de la conformación, la preparación y la actividad de los individuos y grupos que conformarán las elites letradas sea fundamental para aprehender el fenómeno de *translatio* y de actualización del pensamiento europeo en Indias, proceso que constituye la base de la formación de la cultura iberoamericana. Si bien la existencia del fenómeno de *translatio* ha sido siempre reconocido por los estudiosos, carecemos en gran medida de trabajos sobre sus formas y modalidades, al igual que sobre la extracción social, la educación, la mentalidad de ese grupo que habrá de dominar las instituciones civiles y religiosas, esos *passeurs* que serán los agentes de la transla-

* *El presente artículo se inscribe dentro de un proyecto de mayor aliento sobre la creación de una república de las letras en el Perú virreinal a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Por motivos de espacio, he decidido prescindir de notas en el presente artículo.*

ción: los letrados. Sabemos igualmente poco de los otros vectores que hicieron posible el proceso: las corporaciones dentro de las cuales funcionaron los letrados –la universidad, los Colegios Reales o de las órdenes religiosas, las academias– y los medios de los que dispusieron para difundir sus obras y crear una república de las letras –la celebración de fiestas y exequias, de justas y certámenes poéticos, la imprenta y la circulación de libros.

I. Las academias como eje del espacio letrado

España proporciona a los territorios conquistados los medios institucionales de acceso a la cultura letrada, diferiendo, en este sentido, de los poderes coloniales posteriores. Contrariamente al caso de las colonias de América del Norte y del Brasil portugués u holandés, las Indias españolas solicitan y reciben desde mediados del siglo XVI universidades, colegios e imprenta. Este estado de cosas abre a ciertos sectores de la población, prácticamente desde un comienzo, la posibilidad de una educación, la cual, a su vez, hace posible su acceso a cargos dentro de la Iglesia, la administración o la universidad. Es decir que el sistema permite, e incluso anima, desde muy temprano, la formación de una elite letrada que habrá de gobernar localmente o dentro del imperio, en otros reinos americanos, asiásticos o españoles.

La creación de un espacio letrado en el reino del Perú y las prácticas de sociabilidad que lo acompañan no es un proceso aislado sino que, por el contrario, está en consonancia con dos procesos paralelos que tienen lugar en Europa entre los siglos XIV y XVI: la creación de espacios letrados seculares y el surgimiento del que, anacrónicamente, podemos llamar el intelectual. Dentro de estos procesos, las academias cumplen una función clave.

Los estudios que les han sido consagrados, en el caso español, datan ya de unos cuarenta años y se centran en su funcionamiento, enfocándolas dentro de la esfera de lo privado y del ejercicio de la actividad poética en sentido estricto. Es sólo recientemente cuando se las ha comenzado a estudiar también dentro del espacio público al cual pertenecen, atendiendo a su función sociopolítica dentro de éste y a su relación con las estructuras de poder. Como bien lo señala Cruz, el estudio de las academias nos lleva a la cuestión del control ejercido por los círculos de poder sobre la actividad poética durante el siglo XVII y –agregaría yo– a la función del poeta dentro de la polis y a su participación en

políticas determinadas del Estado. Dicho en otras palabras, lo que se plantea es la relación entre el Estado moderno y el arte, el control que éste intenta ejercer sobre aquél y la función de aquél en la política de éste.

El surgimiento y auge de las academias, por otra parte, se encuentra en estrecha relación con el aumento de la burocracia –que se nutre de las redes clientelares de los nobles estacionados en la corte. El proceso de «institucionalización» de la poesía coincide con este incremento de los puestos de burócratas, función ésta que exige un grado de erudición y de cortesanía cuya posesión parece garantizar la pertenencia a una academia. Es la academia (en cuanto a espacio de particulares que forman, por otra parte, corporación) la que permite en gran medida a los individuos que aspiran a cargos, ya sea el ingreso a la elite gubernativa (tal el caso de un funcionario), ya sea entrar en relación con sus miembros (tal, generalmente, el caso del poeta– aunque a menudo éste y aquél fueran la misma persona). El ejercicio de la letra, pues, se convierte en medio privilegiado de movilidad social.

Lo será también en el caso del reino del Perú. La presencia de letrados se remonta al período inmediatamente posterior a la fundación del virreinato (1542), cuando se establecieron ciertas instituciones –Audiencia, Cabildo– que los requería en la capital. Hacia las últimas décadas del siglo XVI se puede constatar la existencia, en la ciudad de Lima, de una elite letrada, cuya conformación social se vuelve más compleja. Podemos distinguir, en principio, dos ámbitos (aunque no tan separados como podría parecer): el eclesiástico y el secular. Predominan en ellos –en la capital– los peninsulares (ya sea estacionados por un número determinado de años en el reino, ya sea los que permanecen y se arraigan, ingresando en redes familiares y clientelares locales) y los criollos, aunque sin duda ingresan también mestizos. A los beneméritos, cuyo poder ha ido mermando, se les unen los funcionarios enviados por la Corona y un grupo ascendente de mercaderes que se benefician del comercio creciente, no sólo con la Península sino con la Nueva España y las Filipinas o de mineros y azogueros. Las redes clientelares irán, pues, cambiando de conformación y agrupándose alrededor de diferentes personajes, tanto en la esfera secular como religiosa. Para estos grupos, la universidad y los colegios de ésta y de las órdenes serán instrumentales para lograr un ascenso social. La academia, como ya lo hemos dicho, será una puerta de acceso a los círculos de poder y de allí que, a fines del siglo XVI, un grupo de poetas se decida a proyectar la creación de una en la ciudad de Lima.

Los motivos de los poetas para desear fundar o pertenecer a una academia son múltiples. Uno de ellos, y no el menor, fue el deseo de formar parte de esa comunidad erudita universal dentro de la cual se movían los humanistas, y que les daba acceso a redes que hacían posible el establecimiento de amistades con las cuales se intercambian ideas, libros, objetos. La academia, en efecto, permitía al poeta entrar en contacto con otros poetas y hombres de letras, pero también significaba la posibilidad de entrar en relación con los notables que les facilitarían la obtención de cargos burocráticos o puestos políticos de mayor o menor importancia o que actuarían como mecenas, permitiendo así al poeta embarcarse o continuar con una carrera dedicada a las letras. La academia fue, pues, tanto medio como fin, en cuanto que legitimaba la actividad del poeta que lograba ingresar en ella.

Lo dicho anteriormente puede trasladarse al nivel colectivo: la existencia de la academia da prestigio a una ciudad o a una región, la legitima y le labra un lugar en el mapa letrado. Las academias españolas proliferan no sólo en la corte sino fuera de ella, en los grandes centros urbanos: Toledo, Sevilla, Granada y en varias ciudades de Aragón. La situación de alejamiento del centro del poder no puede sino ser una cuestión central en el proyecto de formación de una academia en la ciudad de Lima: si Zaragoza se creía abandonada por la Corona y Sevilla se sentía lejana de Madrid, ¿qué podía decirse de la Ciudad de los Reyes en la década de los noventa? La construcción del espacio letrado comienza, pues, espoleado por las exigencias de reconocimiento, legitimación y valoración de las elites de una ciudad que intenta competir intelectualmente con esa otra cabeza de reino, la ciudad de México, e ingresar al mapa letrado imperial.

II. El caso de la Academia Antártica

Emblema y signo a la vez, el proyecto de crear una academia reclama y exige un reconocimiento de la labor intelectual local, a la vez que intenta demostrar que el Nuevo Mundo aporta al Viejo no sólo riquezas materiales, sino también claros ingenios: los peruleros quieren volverse los antárticos. El nombre mismo de la Academia Antártica denota una doble vertiente: por una parte, la filiación clásica y peninsular, por otra, el enraizamiento en un espacio desde el cual se crea, ese *locus* que comprende un territorio metafórico, unas obras, unos autores, es decir, un parnaso antártico o austral. No en vano el adjetivo se repite en los títulos de las obras de sus miembros: La *Miscelánea antártica* de Mi-

guel Cabello Valboa, la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa, la *Primera parte del Parnaso antártico* de Diego Mexía de Fernangil (seguida por una segunda parte inédita del mismo nombre).

Pero cabe a esta altura preguntarse qué sabemos de la existencia de la Academia. Alberto Tauro del Pino, único en dedicarle un libro, acentuó su elusividad ya desde el título del mismo; Lohmann Villena, por su parte, la ha calificado de «fantasmal». En efecto, sabemos de su existencia gracias a tres fuentes principales: a) el soneto de Gaspar de Villarroel y Coruña, en nombre de la Academia, a Pedro de Oña (que aparece en el paratexto del *Arauco Domado* (Lima, 1596); b) la mención que de ella se hace y el elogio que se le ofrece a sus miembros en el «Discurso en loor de la poesía» de la Poetisa Anónima, publicado en el paratexto de la ya mencionada *Primera parte del parnaso antártico* de Mexía de Fernangil (Sevilla, 1608); c) el soneto de Pedro de Oña en nombre de la Academia (*ibid.*).

La falta de datos sobre el funcionamiento puntual de la Academia, empero, no parece esencial para el acercamiento que he planteado anteriormente, es decir, para el estudio de los aspectos ideológicos y sociopolíticos del proyecto de academia dentro del espacio letrado que se está construyendo en ese entonces en el virreinato. Lo que cuenta es la existencia de un grupo de personas dedicadas al ejercicio de las letras (aunque parcialmente) en el virreinato, con intereses comunes, y, como veremos enseguida, con un proyecto común, relacionadas con otros grupos de letrados, con virreyes y altos funcionarios de quienes esperan el mecenazgo; un grupo muy móvil, que circula por el virreinato del Perú, guarda contacto con la Nueva España y sigue funcionando en el ámbito cultural de la Península.

Tauro, basándose en los ya mencionados elogios que prodiga la Anónima, establece una lista de diecinueve miembros, a los cuales añade el del capitán Pérez Rincón, cuyo soneto aparece al final del *Parnaso antártico*. Partiendo de esta lista, podemos establecer tres grupos: a) autores de quienes existe al menos una obra conocida: la Anónima, Diego de Aguilar y de Córdoba, Cabello Valboa, Dávalos y Figueroa, Diego de Hojeda, Mexía de Fernangil, Oña– a quienes podemos sumar el nombre de Enrique Garcés y Juan de Miramontes y Zuázola, relacionados con la Academia; b) autores de quienes se conoce al menos una composición poética: Cristóbal de Arriaga, Francisco de Figueroa, Pedro de Montes de Oca, Luis Pérez Angel, Cristóbal Pérez Rincón, Juan de Portilla y Agüero, Juan de Salcedo Villandrando, Gaspar de Villarroel y Coruña; c) autores que sólo conocemos por referencia: Pedro de Carvajal, Antonio Falcón (señalado por la Anónima como director espiritual de la Academia), Duarte Fernández, Luis Sedeño, Juan de Gálvez.

En cuanto al programa de la Academia –que podemos reconstruir en sus grandes líneas a través de las obras de los autores–, se trata de trasladar el edificio de la cultura grecolatina ya actualizada por el humanismo renacentista e implantarla en una región lejana y percibida como bárbara. Mencionemos sólo dos aspectos centrales:

a) La traducción y la difusión del saber

Es bien conocido que uno de los objetivos centrales del humanismo europeo era el de exhumar y revivificar los conocimientos que poseyera la Antigüedad clásica; de allí la tarea de purificación de la lengua latina, la vuelta a las fuentes originales y la búsqueda de versiones fidedignas de textos que habría de llevar al nacimiento del método filológico, marcado por una preocupación nueva por la lengua y por las modalidades de la traducción. El afán de difundir los conocimientos hizo de la traducción, además, una tarea central, siendo las traducciones de textos clásicos y, posteriormente italianos, constante a lo largo del siglo XVI.

La traducción ocupa un lugar de importancia dentro de las obras conocidas de los antárticos: de un *corpus* de dieciocho obras que han llegado hasta nosotros, cuatro son traducciones y una incluye traducciones de poesías. Las primeras, cronológicamente, son las tres traducidas por Garcés: *Francisco Patricio de Reyno, y de la institvcion del qve ha de Reynar* (Madrid, 1591); *Los Sonetos y Canciones del Poeta Francisco Petrarcha* (Madrid, 1591); *Los Lvsiadas de Lvys de Camoes* (Madrid, 1591). Le sigue la ya mencionada obra de Mexía y Fernangil (Sevilla, 1608), traducción de las *Heroidas* de Ovidio y de la *Invectiva contra Ibis*. Finalmente, la *Miscelánea austral [...] Con la Defensa de Damas* (Lima, 1602) de Dávalos y Figueroa, incluye una serie de traducciones de composiciones poéticas de Vittoria Colonna y de Tansillo que se insertan en los coloquios en verso y en prosa, en los cuales los interlocutores Delio y Cilena discurren, desde La Paz, sobre la poesía, el amor y otros tópicos.

b) El cultivo de la historiografía y la construcción de una memoria antártica

La filología, pero igualmente la historiografía, constituyen las bases sobre las que se fundó el humanismo europeo. La época del Renacimiento marca el desmembramiento de la Ecumene cristiana de la

Edad Media y la gestación de los Estados modernos. La preocupación de los humanistas por el pasado histórico no sólo se manifiesta en un cambio profundo en el modo de hacer historia sino también en el surgimiento de la historia local o nacional– articulada o no con la universal. La historiografía estará al servicio de la política de las ciudades estado italianas o de las familias que las rigen y como consecuencia de ello se cultivarán las historias dinásticas e historias locales.

La reflexión sobre el pasado o la necesidad de dejar por escrito las hazañas de los contemporáneos está presente en varias de las obras de los miembros de la Academia y se plasma en diversos géneros. El género historiográfico es utilizado por Aguilar y de Córdoba en *El Marañón*, que narra la expedición de Lope de Aguirre. La miscelánea permite a Cabello Valboa en su *Miscelánea antártica* tratar largamente la cuestión central del origen del hombre americano y la historia de los Incas hasta la llegada de los españoles y a Dávalos y Figueroa, en su *Miscelánea austral*, plantearse ciertos aspectos del pasado indígena. La poesía heroica, por su parte, fue practicada probablemente por Cabello Valboa (en la *Volcánea*, perdida), por Pedro de Oña en su *Arauco domado* y por Miramontes y Zuázola en sus *Armas Antárticas*, poema que toca la toma de Cajamarca y las guerras civiles pero que se centra en las acciones cuasi contemporáneas de los piratas Drake, Oxenham y Cavendish. La mirada histórica de los de la Academia, si bien no se plasma en una historia del reino, toca cuestiones centrales para el mismo (el origen del indio americano, la tiranía de Lope de Aguirre, las guerras del Arauco, los ataques de los piratas) y contribuye así a la construcción de una memoria antártica.

Conclusión

En las páginas anteriores, he intentado plantear la cuestión del estudio de las elites letradas en el virreinato del Perú, basándome para ello en uno de sus ejes, la academia, y en un caso particular, el de la Academia Antártica. A pesar de las lagunas de información que sufrimos, el interés de su estudio es múltiple: por el valor intrínseco de las obras de sus miembros; por su labor de mediación de la cultura humanista y del italianismo en el virreinato del Perú; finalmente, por la función que cumplió en el establecimiento de una cultura de corte virreinal y en la construcción de un pensamiento letrado que contribuirá a la formación de una nueva sociedad.



Carboncillo 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato de Christophe*

El creacionismo de Sor Juana

Vicente Cervera Salinas

A la mental pirámide elevada (424), libre tendió por todo lo crïado (445), quedando a luz más cierta (v.974), de sus intelectuales bellos ojos (441).

Jugando osadamente con los versos del *Primero Sueño,* cabe al lector la suerte de hallar tesoros que Sor Juana esparció de modo críptico y extático. La formalización gongorina de la materia filosófica era exigencia de la preceptiva poética que los Siglos de Oro codificaban en España, y esplendía con fulgor aún más dorado en los templos, palacios, monasterios y escriptorios del virreinato de México: los signos de una época con sus propios resortes expresivos y las genuinas «trampas» de su fe. Cumplía Juana de Asbaje el postulado de acercarse al magisterio de los ínclitos varones que aplaudía el Viejo Mundo, y a los cuales se aproximaba como el neófito al enigma, como el fiel ante el misterio. Maestros de la silva y de la rima, o del itinerario cósmico y piramidal se erguían ante ella. La arquitectura del poema cifraba la tectónica del pensamiento. Los rigores de la métrica eran emblemas de un sostenido comercio con las fórmulas de la abstracción, convertida en línea estética, *nacida sombra* pretendiendo escalar la *punta altiva* de las estrellas, desde la tierra.

Con la libertad que desde el siglo XX es consustancial al devenir del verso, cabría barajar una lectura del más bello y complejo poema de Sor Juana Inés de la Cruz, el «sueño» que legó a la historia, desde los parámetros estéticos que la vanguardia literaria americana imprimió a través del «creacionismo». Movimiento central en sus dos primeras décadas, tuvo al poeta chileno Vicente Huidobro como forjador y hierofante, diseminándose en diversas obras brotadas de su imaginación, en especial la muy recordada *Altazor,* que comenzada en 1919, sólo vería su versión cumplida en 1931. ¿Sobre qué razones o supuestos se fundamentaría esta propuesta? Principalmente a partir de una idea compositiva basada en el ámbito de la imaginación aérea, así como de una postulación del hecho poético que, desde la razón huidobriana, plantea «un más allá de la vista humana», un «desafío a la Razón» y una representación del espacio poético como ese drama o conflagra-

ción «que se realiza entre el mundo y el cerebro humano», según palabras del autor del creacionismo, en la famosa conferencia dictada en el Ateneo de Madrid en 1921.

No conviene, en este sentido, perder de vista –y subrayo la calidad gráfica de la metáfora– que el fenómeno lírico propugnado por Huidobro, «antipoeta y mago», tiene como ilustre precedente la entonación gráfico-musical que el poema alcanza desde el atrevido axioma de Stéphane Mallarmé. Según su dictamen, la obra poética podría adquirir un estatuto de partitura verbal (*le genre, que ce devienne comme la symphonie*), siendo su ámbito parejo al de una constelación de sonidos. Una sinfonía de palabras que simula un cosmos gráfico, microcosmos del lenguaje «cifrado» del firmamento, cuya presa el alma quiere dar alcance (como sucede con Sor Juana), limitándose finalmente a la expresión rimada de su intento, es decir, a la constitución del poema, que nace de ese deseo del alma, *haciendo cumbre de su propio vuelo*. Como recuerda Juan David García Bacca, en julio de 1897, Mallarmé y Valéry, «oscuros fumadores», se paseaban contemplando el cielo estrellado en que se distinguían las constelaciones de Serpiente, Cisne, Águila, Lira... Mallarmé ha intentado «elevar, por fin, una página a la potencia del cielo estrellado». También Octavio Paz concuerda en este entronque de Sor Juana con la cosmografía poemática de Mallarmé, e incide en la noción de un «peregrinaje de su alma por las esferas supralunares». Cosmos, nombres, aire, sílabas contadas, poema como gramática del universo, vuelo y caída. Poeta como «pequeño dios», como aguerrido y osado Faetón que *esforzando el aliento en la rüina*, se impone el prestigioso empeño de «crear», cayendo «sin vértigo» desde su altura.

Veamos e intentemos argüir a favor de este vínculo del barroco con el «creacionismo», vuelo mediante. Entre los argumentos vertidos en sus múltiples proclamas y manifiestos, Vicente Huidobro insiste en determinadas nociones que, salvadas las distancias de época y estilo, invitan a pensar en los designios «creacionistas « del *Primero Sueño*. Los avances científicos y técnicos, cuanto de «novedad» e «invención» figurase en la obra poética, eran motivo de alabanza. Recordemos, al respecto, que Sor Juana no sólo estuvo atenta a las innovaciones especulativas de la época, sino también a los inventos materiales, en el campo de la música (como el teclado de fuelles y martillos, *Klavierorganum*, diseñado por Athanasius Kircher) o de la ciencia (la famosa *linterna mágica*, asimismo concebida por el jesuita del humanismo barroco). Su extensa «silva» del *Sueño* hace alarde de sus amplios cono-

cimientos de la especulación clásica (el *Fedro* platónico, la *Metafísica* de Aristóteles, con sus versiones y comentarios en la tradición humanística, a partir del Renacimiento italiano) así como de los principios del racionalismo en que dicha tradición se «moderniza».

Conceptos como «cosmogonía» y «sublime» son muy del gusto de Huidobro, y casan perfectamente con la pretensión cognoscitiva que el poema de Sor Juana ostenta e ilustra. La columna teórica del manifiesto creacionista *Non serviam,* escrito por Huidobro en 1914, insta a la liberación del poeta con respecto al estricto postulado de la imitación de la Naturaleza que, desde la poética aristotélica, prevaleció en las normativas literarias. Esa «nueva era» preconizada por Huidobro confería el «luciferino» potencial de la independencia suma del poeta, que no habrá ya de limitarse a ser mero «reproductor», sino que alcanza la nobleza del creador de «cuanto mis ojos vean». También el poema de Sor Juana pauta el viaje de un ser inmaterial –el alma– librada al vuelo en pos de un conocer universal, y en su decurso emula al *auriga altivo del ardiente carro*, y se eleva hacia esa región suprema, moviendo así *al ánimo arrogante*, por más que se condene a «deletrear» las glorias *entre los caracteres del estrago.* Dignificada, en suma, como también subraya Paz, por el solo hecho de procurar un imposible, y de lograr así una ignorancia «docta», «creando» lo que no se alcanza.

La teoría huidobriana de que una obra de arte «es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga» –transmitida por el poeta en su «Ensayo de Estética», de 1921–, rima absolutamente bien con la «física» interna de *Primero Sueño.* Allí, en efecto, el viaje es astral, la atmósfera se libra a las leyes de la gravedad, y el alma vuela centrífuga hacia un universo ininteligible y divino, pero regresa al centro de su cuerpo cuando la Tierra ha cumplido la rotación en torno al sol, también regido el planeta por el doble movimiento de las leyes astrofísicas. Que el poeta, como explicita Vicente Huidobro, nos tienda la mano para conducirnos «más allá del último horizonte» y «más arriba de la punta de la pirámide» es, casi, citación en clave y registro creacionista del poema de Sor Juana, pues «horizonte» y «pirámide» protagonizan la imaginería espacial y plástica de su «sueño». En ese «más allá» de la contemplación del mundo, donde ha de arribar la mirada del poeta creacionista y «plantar» así el otrora perdido «árbol de la vida», es postulado metafísico de Sor Juana. Ella nos invita continuamente a situarnos en una perspectiva lírica ubicada en un «más allá de la vista humana», como afirmaba el

estro del chileno. Los «hilos eléctricos» que el poeta ha de tender «entre las palabras» o el precepto según el cual «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla», son reformulaciones inconscientes tal vez que Vicente Huidobro recapitula de la misma concepción culterana que allegó Juana de Asbaje al «papel» donde concibió su «sueño». Culteranismo y conceptismo, con sus «agudezas y artes de ingenio» verbal, constituyen el reino de la plasticidad poemática, con sus múltiples recursos lingüísticos, de resonancias tan creacionistas. No olvidemos que estas nociones de la vanguardia coinciden con la reivindicación del papel anticipador de la poesía contemporánea asignado a Luis de Góngora por poetas españoles de los años veinte, y apuntan a una dimensión pre-formalista de la creación poética ya en el siglo XVII.

¿Por qué no imaginar a Huidobro hallando tales riquezas en el patrimonio lírico de Hispanoamérica, y en el proceso no reconocido de retrotraer la génesis de su *Altazor* hasta *Primero Sueño*? ¿Tal vez no lo admitiría su soberbia? Es cierto que en sus proclamas no dejó de enfatizar con seguridad que el verdadero primer «poema» de la humanidad, tal como habría de surgir desde la estética de la creación y no desde la «mímesis» tradicional, estaba aún en el horizonte por venir. Desde la óptica de esta propuesta, Sor Juana habría columbrado ráfagas de ese «alba» de la poesía, nacida en Nuevo Mundo. Huidobro, tan caro a las reflexiones de Ralph Waldo Emerson, profeta del trascendentalismo norteamericano, insistió en las palabras con que el bardo de Nueva Inglaterra designó la constitución del poema: «Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza como una cosa nueva». Desde el prefacio a su poemario de juventud, *Adán* (1916), hasta su madurez recalcó este pensamiento llevándolo a su exasperación. En cierta página llega a sostener que «nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto». ¿No recordaba acaso Vicente las tentativas del *Sueño* de Sor Juana por «crear» una verdadera construcción de sonido y sentido que no fuera tan sólo una plasmación de la realidad empírica, sino una postulación nominativa de su numen especular, merced a su talento para el verso? No tenemos más que repasar cualquier fragmento de la «silva» para asentir a esta cuestión, y muy en especial refrescar el hermoso tema cadencial del amanecer. Descubrimos allí un acendrado potencial

creacionista –desde los mismos conceptos huidobrianos– en la maquinaria versificadora y lírica de la Décima Musa de México: «Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro/ que esculpió de oro sobre azul zafiro:/ de mil multiplicados/ mil veces puntos, flujos mil dorados/ –líneas, digo, de luz clara– salían/ de su circunferencia luminosa,/ pautando al cielo la cerúlea plana».

Las palabras con que sellaba Huidobro su tan citada conferencia acerca de «La Poesía», dictada a principio de los años veinte en Madrid, vendría a coronar esta filiación. Con la cita alusiva al *Fiat Lux* que el poeta –el creacionista– «lleva clavado en la lengua» concluye Huidobro su poética. El texto inmenso de Sor Juana dibuja un círculo en su estructura (el despertar del alma tras su vuelo) que coincide con la visión esférica no sólo del poema (la morfología «cerrada» del cuerpo que ha abrazado nuevamente a su alma huida), sino también con la estructura física del movimiento terráqueo: las sombras funestas comienzan a desaparecer por los embates y acometidas de las primeras luces del día. La noche, vencida, habrá de refugiarse en el extremo opuesto del planeta donde, *esforzando el aliento en la ruïna*, altiva –como el alma, como el texto, como el «creador» que no se resigna a «servir» como un esclavo de la Natura–, reinará por unas horas, mientras en *nuestro hemisferio, el orden distributivo* de la dorada madeja del sol, restituye *a las cosas visibles sus colores* e ilumina así a la conciencia que despierta a nueva luz: *a luz más cierta.* Con esa atmósfera del «creacionismo» que «se hace» en el poema. Un *Fiat Lux,* en suma, comparece en el compás sonoro y lúcido de la creación.

«Que el verso sea como una llave/ que abra mil puertas» había sido premisa lírica de Huidobro desde el «Arte poética» que vertió en su *Espejo de agua* (1916). El prefacio y los siete cantos de *Altazor* llevarían tal doctrina a su ejecución máxima, a su elaboración absoluta y, en definitiva, al paroxismo. Desde el «zenit» al «nadir» proyecta el poeta creacionista una imaginación que vertebrará las formas del «aire y los sueños», como años más tarde estipularía Gastón Bachelard. Una poética de la verticalidad que lleva al sujeto poético de la composición, ese Altazor que había nacido «a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo, (...) en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor», a precipitarse con su paracaídas, en un viaje por el lenguaje, «a través de todos los espacios y todas las edades/ A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios», dejándose caer. Una caída «en infancia», «en vejez», «en música sobre el universo», «del mar hasta la fuente» hasta «el último abismo del silencio». Un iti-

nerario cósmico donde «los planetas giran en torno» a su cabeza, y que se concibe como «un eterno viajar en los adentros de mí mismo». En su decurso, se reconoce «animal metafísico cargado de congojas», y describe el movimiento giratorio de molinos verbales que se anuncian a su paso, o de visibles tumbas en cuyo fondo se vislumbra el mar. Siempre consciente de su oficio, que es su destino, comprende que es en la página donde «comienza el campo inexplorado», el lugar en que «la palabra electrizada del poeta» ejerce su demiúrgico poder, disgregándose en mil juegos y acrobacias, hasta el sublime instante en que pida silencio, porque la «tierra» y su palabra van «a dar a luz un árbol».

Con casi dos centurias y media de diferencia, había profesado Sor Juana Inés de la Cruz semejante pasión por el enigma del lenguaje que engendra realidades tan sólo discernibles por la imaginación, y la pareja fascinación por los vocablos vírgenes «de todo prejuicio», donde se potencia la «significación mágica» de las palabras rodeadas de un «aura luminosa», al decir del «hacedor» creacionista. Sin alejarse nunca del «alba primera del mundo» emprendió la poetisa la misión de concebir un pentagrama lírico donde asistiéramos al proceso del espíritu que busca el conocimiento último y cabal: un destilado gnosticismo. Tarea heroica, allegable a las nociones «prometeicas» y «adánicas» que Huidobro hizo consustanciales a su propia dicción poética: el mítico Adán que puso nombre a las cosas y a las criaturas en el Paraíso, o el heroico Prometeo robando una luz que sólo alumbra en el Empíreo. Para ello no dudó en arriesgar los más insólitos alardes verbales, la audacia de insólitos hipérbatos o la transmutación de las realidades físicas por esa «sobrenaturaleza» que el espacio de la mitología con sus innúmeros personajes comportaba. Ese concepto «lúdico» y exhibicionista del ejercicio lírico remite al espectáculo apoteósico que brinda «Altazor». La torsión que es el enigma; la geometría de una expresión jeroglífica; el ascenso del héroe volador (Ícaro o Faetón) y su correspondiente precipitación en el vacío son formas de su plástica verbal. Una cosmografía que nada tiene que envidiar a los más arriesgados procedimientos espacio-verbales del creacionismo. En esta poética del aire, prefigurará Sor Juana las imágenes cósmicas y planetarias de *Altazor*. Acerquémonos como modo de ilustración a los versos centrales del *Sueño,* aquellos donde la elevación mental aspira a contemplar el universo y la «causa primera» que lo configuró. Aquí recoge la autora su muy cara alusión a las metáforas de la arquitectura egipcia para evidenciar la potestad del encumbramiento en que ha ubicado al alma para

asomarse al universo inconcebible: «Que como sube en piramidal punta/ al cielo la ambiciosa llama ardiente,/ así la humana mente/ su figura trasunta,/ y a la causa primera siempre aspira/ –céntrico punto donde recta tira/ la línea, si ya no circunferencia,/ que contiene, infinita, toda esencia».

Los «pájaros extasiados» son figuras vivas recurrentes en el «multiverso» de *Altazor*. Ya no sólo la famosa «golondrina» del Canto IV, morfémicamente metamorfoseada en «golonfina», «golontrina», «goloncima», «golonchina», «golonclima» o «golonrima», sino también el no menos agudo «canto» del ruiseñor en clave musical, que desde el «rodoñol» al «rusiñol» eleva su trino en la escala diatónica del verso. Los «gorjeos» líricos no se escatiman en el transcurso de la obra, y es siempre el eco de un sonido que remite al origen de la música, al balbuceo del lenguaje: «el pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro». El mismo sonido que escucharemos, ya en el Canto VII, en la disolución semántica del poema. Se trata de una disgregación del verso y del lenguaje, reducidos a su mínima raíz fonética, que no es sino la voz de un pájaro en plena ejecución creacionista. El trino del ave y el balbuceo de la lengua, «la bella nadadora», en su origen natural: fonemas sin un significado preconcebido, expresión vocal del origen lingüístico. Así recuperaba Huidobro la noción del árbol de la vida, donde alentaba Adán en armonía de voz y conocimiento. El fin de la caída, como el término del viaje de Altazor, es el reencuentro con esa dimensión arcana y primordial, que remite al árbol alumbrado en el poema, árbol vital donde canta el pájaro, donde articula el primer poeta su fonación, su «verbo». Al cabo, se anuncia de nuevo un alba, un comienzo. Una nueva creación, en que despierta el ser.

El esquema semántico del «sueño» en tanto viaje que engendra «caída», y «despertar» como resultado cognoscitivo limador de las aristas del escepticismo, es el que empleó Sor Juana a fines del siglo XVII. En su primera parte recurrió a la exposición de un bestiario de aves nocturnas, donde desgranó su afición a la mitología clásica grecolatina, pero también su voluntad de «crear» de una manera muy sutil ese espacio sombrío de sensaciones físicas dominadas por la lentitud, la calma, la atención y la vigilia. Así, se dan cita en los 150 primeros versos del poema los atentos pájaros de la noche, componiendo una *capilla pavorosa* de notaciones musicales, en una peculiar partitura de sonidos, que sin duda colmaría los deseos de escritura musical de Mallarmé: «Máximas, negras, longas entonando,/ y pausas más que voces, esperando/ a la torpe mensura perezosa/ de mayor proporción tal

vez, que el viento/ con flemático echaba movimiento,/ de tan tardo compás, tan detenido,/ que en medio se quedó tal vez dormido». El búho, *supersticioso indicio al agorero*; los murciélagos, considerados por Sor Juana *aves sin pluma aladas*, y la lechuza, «con tardo vuelo y canto, del oído/ mal, y aun peor del ánimo admitido», trazan un contrapunto de *torpe mensura perezosa* en la más adusta concavidad de lo oscuro, allí donde *ser puede noche en la mitad del día*, como tan paradójicamente expresa Sor Juana la hipérbole de lo negro. También en este gráfico de las tinieblas, se libra el águila, *de Júpiter el ave generosa*, al poder de la oscuridad, no sin guardar respeto al peligro, con el *cálculo pequeño* que entre sus garras encierra, para despertar en caso de que el sueño la domine, al dejar que cayera su peso.

Como vemos, todo un ambicioso ámbito de metáforas, visiones y osadías en el uso de los símiles, con gran precisión en el manejo de imágenes: un texto de sumo poder creador, de ingeniería léxica y perfección resolutiva en el universo «inventado», más allá de la mera «reproducción» del tejido natural. Un latente *non serviam* a la expresión directa y figurativa se percibe en el genio «creacionista» de Sor Juana. *Haciendo cumbre de su propio vuelo*, disuelve las formas preconcebidas de la naturaleza y las eleva a categoría nominal, como herencia del arte que conoció en Luis de Góngora, trascendiéndolas finalmente al reino de la abstracción categórica de la filosofía. Un emblema auténtico de los anhelos que la poética vanguardista emitirá en los sonoros años veinte del siglo acabado, con un entusiasmo no siempre armonizado con el conocimiento de las poéticas precedentes y sus peculiares arrebatos. Cierto que la sombra de una duda escéptica con un reconocible fondo moral contrapesa, como el aludido cálculo en la garra del águila durmiente, las levitaciones efusivas del sueño de Juana, cayendo también a la veracidad de un humanismo relativo. Limitación esencial en que prevalece la ignorancia «docta» y la convicción de que la proximidad solar amenaza siempre con inflamar las alas del volador. Empero, un decidido coraje creacionista enciende la inspiración poética que, más allá de la «lección», reconoce el triunfo de un saber renacido a la luz. Brota así la magnificencia de unos versos dictados por el numen de un verdadero «atleta verbal», de un «mago» que convertía en criatura existente cuanto sus ojos veían, aunque la realidad no lo precediera con nombre ni figura. Semillero de imaginación y fuente de vida poética, *Altazor* es un muestrario infinito de «proezas aéreas» en la forma de novedosos versos. *Primero Sueño* alumbra el camino que el creacionismo recorrerá sin ningún prejuicio ni

miedo, en un espacio cósmico donde ya «no hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza».

Desde su moral, su verdad y su correspondiente belleza, creará Juana de Asbaje uno de los primeros «poemas sinfónicos» de la edad moderna, y el primero en Hispanoamérica. En la clausura monacal del virreinato de la Nueva España, donde los autos sacramentales y las cúpulas del barroco colonial imponían el respeto por la normativa sacrosanta, su irrefrenable aliento de iluminación cubre y dora los rigores que la rigidez de una época hizo reinar. Su inspiración atraviesa edades y leguas, figurando al fin como antesala de la lírica más avanzada de la contemporaneidad. Con un esfuerzo supremo, amparada tan sólo en los pilares de su agudo ingenio, apunta más allá de la «piramidal, funesta/ de la tierra nacida sombra», y sobre las vertiginosas cumbres de su vuelo, se deja caer «al fondo del infinito» y «al fondo del tiempo». Movida por el impulso creador como inmortal auriga, sabedora de que *en su mismo despeño recobrada*, despertaría a salvo ante el juicio del mundo, de las edades futuras y de sí misma. Abriría sus ojos con esa *luz más cierta*, que prefigura, en los giros copernicanos de la historia del verso, los modernos «sueños» de Altazor.

Bibliografía

- El poema *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*, ha sido citado de *Obras Completas*, Volumen I: Lírica Personal. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Fondo de Cultura Económica México 1976. También trabajo con la edición de su *Poesía Lírica* que realizó José Carlos González Boixo para Cátedra. La bibliografía del poema es ingente. He utilizado para este trabajo, fundamentalmente, de el libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, y el excelente ensayo de José Gaos, «Sueño de un sueño», publicado en *Historia mexicana*, El Colegio de México, nº 10, 1960-1961, pp. 54-71.
- En cuanto a Vicente Huidobro, manejo la edición de *Altazor. Temblor de cielo*. Cátedra, Madrid, 1988, de René de Costa, así como una bien seleccionada *Antología poética*, editada por Hugo Montes, en Castalia, Madrid, 1990. He consultado asimismo el número monográfico dedicado a Huidobro por la Revista *Poesía*, editada por el Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, coordinada por René de Costa, y con la incorporación de un importante archivo gráfico y reproducción de todos sus escritos teóricos y manifiestos.

- Nótese que los versos de Sor Juana han sido citados en el poema en cursiva, mientras que los de Huidobro aparecen entrecomillados.
- Relativo a Stéphane Mallarmé, he trabajado con la versión libre del texto (presentado en edición bilingüe) que hace Juan David García Bacca en su *Necesidad y Azar. Parménides-Mallarmé.* Anthropos, Madrid, 1985. En cuanto a las cuestiones de estética del poeta francés, véase la reciente edición *Fragmentos sobre el Libro*, que recoge la información teórica del autor, editada en Murcia por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, y presentada por Francisco Jarauta.
- También me interesa destacar la importante aportación teórica que a este ensayo brindan las ideas de la «fenomenología poética» de Gastón Bachelard, en especial sus títulos *El aire y los sueños*, F.C.E., México, 1958, y *La Poética de la ensoñación*, F.C.E., México, 1997.
- Acerca del contexto histórico del arte y la filosofía del barroco de que se nutrió Sor Juana, he consultado el hermosísimo volumen de Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal,* Siruela, Madrid, 2001. Se trata de una edición realizada por Ignacio Gómez de Liaño, con la reproducción gráfica de imágenes, emblemas y grabados de la época. También es recomendable la audición del C.D. de música barroca con obras de Juan Sebastián Bach, Johann Pachelbel, John Bull u Orlando Gibbons ejecutada por Gustav Leonhardt, y haciendo uso del «clavierorganum» de Matthias Griewish, inspirado en el invento de Kircher (Discográfica «Alpha», 2003).

La mirada femenina y el orgullo novohispano

Raquel Chang-Rodríguez

El 28 de agosto de 1640 llegó a México el flamante virrey, don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, Duque de Escalona, Marqués de Villena y Moya, Conde de Santisteban. En su honor se ofrecieron varias corridas de toros; hubo certámenes poéticos; se representaron comedias y entremeses, algunos ya publicados y otros compuestos especialmente para la ocasión. Su entrada en la capital novohispana fue descrita en prosa y verso por distintos autores. Entre estos textos sobresale la *Relación* de doña María de Estrada Medinilla[1], escrita para complacer a Antonia Niño de Castro, una religiosa prima suya a quien le era imposible asistir a los festejos en honor del linajudo funcionario, el primero con privilegio para entrar bajo palio en esa ciudad. Impresa en México en 1640 por Francisco Robledo, con frecuencia encontramos la *Relación* de Estrada Medinilla anexada a *Viaje de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra* de Cristóbal Gutiérrez de Medina[2], obra también publicada en1640 en México pero en la imprenta de Juan Ruiz[3]. El autor de este relato en prosa y verso describe con detalles curiosos y hasta ridículos el cruce transatlántico tanto como el recorrido terrestre en España y Nueva España del Marqués de Villena[4], todo ello con el

[1] *La* Relación *de Estrada Medinilla la reproduce completa Josefina Muriel en su* Cultura femenina novohispana, *México, UNAM, 1982. La cito por la versión del poema incluida en* Cultura femenina *e indico las páginas correspondientes entre paréntesis en el texto. He consultado el impreso original de este poema en los fondos de la Hispanic Society of America de New York donde figura con la signatura F 1211 G98. Doy las gracias a John O'Neill, curador de manuscritos y libros raros de la HSA, quien me facilitó la pesquisa.*

[2] *Este doctor en teología y cánones por la Universidad de Sevilla, pasó a la Nueva España con el Marqués de Villena en calidad de capellán y limosnero y allí murió en 1650 (Romero de Terreros ix-x).*

[3] *He consultado el impreso original en los fondos de la Hispanic Society of America, signatura F 1211 G98.*

[4] *Vale notar que su virreinato duró muy poco. En 1642, a raíz de la rebelión en Portugal contra España con cuya familia real de la casa de Braganza estaba emparentado el Marqués de Villena, Juan de Palafox y Mendoza, por entonces obispo de Puebla, lo arrestó y mandó confiscar y vender sus bienes. El linajudo personaje fue reivindicado después.*

propósito de enaltecer la persona y las acciones del virrey en cuyo séquito servía[5].

Poco se sabe de la biografía y escritos de María de Estrada Medinilla. Le debemos a Josefina Muriel la difusión moderna y un temprano análisis de la *Relación*. Observa ella que Estrada Medinilla fue persona principal, galardonada en algún certamen poético[6].

Por su parte, la autora, con «falsa modestia», llama «borrones» a los versos de la *Relación* pues no tuvo oportunidad de corregirlos. Sin embargo, se complace de su publicación aun a riesgo de perder «crédito»; pregona asimismo la calidad de quien ha patrocinado la composición cuya alta alcurnia ve como seguro escudo contra posibles detractores del poema. Todo ello da a entender que ha escrito otras composiciones, participa en los círculos poéticos de México y goza de cierta fama. La hiperbólica «Aprobación» de Juan de San Miguel, religioso de la Compañía de Jesús, la asocia con las más renombradas y talentosas mujeres letradas del mundo clásico, desde la poeta Corinna, rival de Píndaro, hasta Hypathia, la matemática y bibliotecaria de Alejandría a quien algunos le han atribuido la invención del astrolabio: «Ya no tendrá que envidiar México a Atenas su Corinna, a Lesbos su Sapho, a Milesia su Alpasia, a Grecia su Cleobulina, a Alexandria su Hypathia, a Lydia su Sofipatra, a Palmira su Cenobia; ni a Roma su Proba Valeria, porque en sola esta hija suya compendió la Naturaleza, y gracia, cuanto dispendió raro y admirable en todas. No hallo cosa digna de censura [en la «Relación»], de admiración mucho, de aplauso todo. . .»[7]

La *Relación* de Estrada Medinilla la componen 400 versos pareados de siete y once sílabas. La importancia de esta carta poética es doble. Son notables el manifiesto orgullo en la ciudad de México y sus habitantes, y la configuración de ese entorno por medio de una voz lírica conscientemente femenina. Por ello no sorprende cuando el hablante

[5] *Manuel Romero de Terreros explica que la* Relación *la reprodujo Nicolás Rangel en su* El toreo en México *(vii). En su edición del* Viaje de tierra, y mar, *Romero de Terreros no incluye ésta y otras composiciones relacionadas con la entrada del Virrey Marqués de Villena por considerarlas «indigestas descripciones en prosa y verso» (viii).*

[6] *Esto indicaría la participación de la mujer en concursos donde se afirmaba el gusto poético coetáneo; y, desde la actual perspectiva de la investigación en lírica colonial, la necesidad de examinar tanto el variopinto* corpus *de las justas poéticas como el de las celebraciones públicas en honor de virreyes y arzobispos, diseminado en manuscritos e impresos generalmente percibidos como de escaso interés y poco valor literario.*

[7] *El comentario de Estrada Medinilla y la «Aprobación» están incluidos en los preliminares de la publicación de 1640. Los cito por el ejemplar en los fondos de la Hispanic Society of America. He modernizado el deletreo, la acentuación y la puntuación.*

poético describe la singular belleza de las mujeres asomadas a las ventanas y azoteas de casas y palacios para ver el desfile:

Era cada ventana
Jardín de Venus, templo de Dïana,
Y desmintiendo Floras,
Venciendo mayos y afrentandó Auroras,
La más pobre azotea
Desprecio de la copia de Amaltea . . .
En fin, todo es riqueza,
Todo hermosura, todo gentileza (Pp. 127-128)

Según señala, tal opulencia y belleza bien puede ser envidia hasta de los jardines babilonios. Este sentimiento de orgullo novohispano se evidencia continuamente –por ejemplo, cuando la voz lírica nota «. . .la gran nobleza mexicana . . . / Mostrando en su grandeza / Que es muy hijo el valor de la nobleza» (p. 127). Por medio de ello se recalca que tal nobleza la ganaron los conquistadores[8]; sus descendientes ahora le dan la bienvenida al nuevo virrey y contribuyen de muchos modos a la gloria de España y de la Nueva España. Esta nobleza mexicana, como señaló Sabat de Rivers, es digna de universal admiración, y, por tanto, capaz de igualarse con la española y aun de reemplazarla[9]. Como el sujeto lírico de *Grandeza Mexicana* (1604), el gran poema laudatorio de Bernardo de Balbuena, el de la *Relación* muestra su orgullo al describir a los representantes de la universidad como un «vistoso ramillete» donde está cifrado:

Lo raro y lo diverso
De la Universidad y el universo,
Compendio mexicano
Emulación famosa del romano
En quien se ve cifrada
La nobleza y lealtad más celebrada ... (p. 129)

Igualmente compara a los magistrados mexicanos con Pompilio y Licurgo, respectivamente un gobernante y un legislador ejemplares del

[8] *Al respecto ver los comentarios de Muriel, p. 139.*
[9] *Georgina Sabat de Rivers, «Clarinda, María de Estrada y Sor Juana»,* Estudios de literatura hispanoamericana, *Barcelona, PPU, 1992, p. 168.*

mundo clásico. Más allá del boato del desfile y la belleza de los edificios, se perfila una exaltación del entorno físico y de cualidades perdurables, centrales en el manejo del estado. Estos valores están representados en los acrisolados súbditos novohispanos, tan capaces de gobernar el virreinato como los funcionarios venidos de la metrópoli. Tal exaltación de lo mexicano y lo americano reaparece en la ponderación de las bellas fachadas del arco triunfal (p. 132) donde, como explicó Josefina Muriel, los modernos, o sea, los pintores novohispanos, superaron a los antiguos porque lo ingenioso es característico de América (p. 140). Figura igualmente en los versos finales donde el sujeto lírico añade: «Y aunque el verlas te inquiete, / Mayores fiestas México promete: / Máscaras, toros, cañas / Que puedan celebrarse en las Españas» (p. 135).

La «Relación» ofrece una serie de comentarios que denotan una mirada pormenorizada al entorno. Este detallismo se ha asociado a la escritura de la mujer y sirve aquí para afirmar la perspectiva femenina del hablante lírico, evidente de varios modos (Sabat de Rivers, 166-70). La *Relación* se propone como una carta escrita por María de Estrada Medinilla a Antonia Niño de Castro, monja deseosa de recibir noticias sobre el recibimiento de México al opulento virrey. Tal propuesta invita a la inclusión de temas infrecuentes en epístolas o cartas poéticas intercambiadas por autores masculinos o de géneros opuestos. Quizá por ello la *Relación* hace hincapié en el coro de mujeres de «nobles famas»que, ocultas por el manto, acuden a ver al virrey (p. 125), la necesidad de salir sin guardainfante, típica prenda femenina (p. 126), la reacción de las damas al ver pasar al virrey (p. 131) y la inclusión de sus piropos al observar al gobernante:

> Las mozas le dijeron: «¡Dios te guarde!
> ¡Qué lindo y qué galano!»
> Las viejas: «¡Dios te tenga de su mano!
> ¡Qué bien que resplandece!
> Al mismo Rey de España se parece» (p. 132)

También indicativa de esta atención al detalle con la cual se ha asociado la escritura femenina, es la descripción del aguacero y del calor; ésta ofrece una visión verista del ambiente un tanto apartada de la retórica paisajista tan gustada por la poesía europea de entonces:

> ... cuando el cielo armado
> De ímpetus transparentes,

El curso desató de sus corrientes,
Y a fuerza de raudales
Las calles fueron montes de cristales.
Y es verdad manifiesta
Que ni aun aquesto pudo aguar la fiesta;
Porque menos ufano
Cesó Neptuno y presidió Vulcano;
Pues a furias de aguas
Alquitranes resisten de sus fraguas. (pp. 134-35)

En suma, en la tradición del *laudes civitatum* María de Estrada Medinilla exalta la ciudad y pondera a sus habitantes representando una polis distante que, desde la periferia americana (México), compite dignamente con el centro europeo (Madrid), y hasta puede sobrepasarlo. No obstante, la voz lírica de la *Relación* se distingue por ofrecer una visión pormenorizada y femenina de la capital novohispana y de la entrada triunfal de su máxima autoridad, el virrey Marqués de Villena. Esta singular visión del entorno nos aproxima a un mundo cuyos diversos matices ha sabido captar María de Estrada Medinilla, digna antecesora de sor Juana Inés de la Cruz.

Bibliografía

ALBERRO, Solange: «Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar». *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 8, nº 4 (1998): 442-60.

La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVIII. Ed. Raquel Chang-Rodríguez, Vol. 2 de la *Historia de la literatura mexicana*. México, Siglo XXI-UNAM., 2002. Pp. 153-94.

ESTRADA MEDINILLA, María de: *Relación escrita [...] a una religiosa prima suya, de la feliz entrada en México [...] del Marqués de Villena*. México: Francisco Robles, 1640.

– *Relación escrita [...] a una religiosa prima suya, de la feliz entrada en México [...] del Marqués de Villena*. En Josefina Muriel. *Cultura femenina novohispana*. México, UNAM, 1982. Pp.124-43.

GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal: *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra que hizo el Excellentissimo señor Marqués de Villena mi Señor, yendo por Virrey y Capitán General de la Nueva España en la flota que embio su Majestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della*

Roque Centeno, y Ordoñez: su Almirante Juan de Campos. Dirigido a Don Ioseph Lopez Pacheco ...México: Juan Ruiz, 1640.
- *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra.* Ed. de Manuel Romero de Terreros. México, UNAM, 1947.
- *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra.* Resumen en www.aristarkos.com/bibliografía/Fuentes/index5.htm.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso: ed., selección y estudio. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721), Parte Primera.* México, UNAM, 1944. Pp. 43-48.

MURIEL, JOSEFINA: *Cultura femenina novohispana.* México, UNAM, 1982.

SABAT DE RIVERS, GEORGINA. «Clarinda, María de Estrada y Sor Juana». *Estudios* de *literatura hispanoamericana.* Barcelona, PPU, 1992. Pp. 157-77.

Armas antárticas y la poesía épica colonial

Paul Firbas

Después de veinte años de experiencia militar entre las costas de Panamá y Arica, destacado para la protección anual de los navíos de la plata del Perú, Juan de Miramontes y Zuázola falleció discretamente en la ciudad de Lima a principios de 1611. Los últimos años de su vida los pasó radicado en esa ciudad, gozando desde 1607 de una esperada pensión de gentilhombre en la guarda del virrey. Miramontes consiguió en Lima lo que la vida militar le había negado: alquilar una casa, comprar dos esclavas jóvenes y darle forma final a su extenso poema *Armas antárticas*[1]. El retiro del soldado a la ciudad colonial crea las condiciones materiales y el lugar de enunciación para el libro.

En 1587, con veinte años de edad, Miramontes había llegado desde España a Tierra Firme, enlistado como gentilhombre en la armada de Álvaro Flores de Quiñones, enviada para proteger el tesoro español de las manos de Francis Drake. Sirvió brevemente en Panamá, navegó sin éxito detrás de Thomas Cavendish hasta Acapulco y finalmente arribó al Callao en 1588, en donde se incorporó a la recientemente creada Armada del Mar del Sur, una pequeña flota completamente organizada y financiada en el Perú[2]. Durante sus años en esta Armada, Miramontes

[1] *Un resumen sobre la vida de Miramontes (España 1567-Lima 1611) puede encontrarse en mi breve ensayo* «Apuntes y criterios para una edición anotada de un poema épico colonial: Armas antárticas *de Juan de Miramotes Zuázola» (I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, eds.,* Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos, *Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999, 129-143). La primera edición del poema fue publicada en Quito en 1921 por Jacinto Jijón y Caamaño con vagos criterios filológicos. Años antes, Félix Cipriano Coronel Zegarra escribió en 1879 en la* Revista peruana *el primer ensayo sobre el poema. Hacia 1978 apareció en la Biblioteca Ayacucho otra edición, sin fecha, con prólogo de Rodrigo Miró. Se trata de una copia ligeramente corregida –aunque con no pocos errores– de la de Jijón. En 1924 José Toribio Medina reprodujo los cantos XVIII y XIX de la edición quiteña con numerosas notas históricas sobre los episodios del extremo sur de Chile. Actualmente se encuentra en preparación mi edición crítica y anotada de* Armas antárticas, *hecha sobre la base del manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, de próxima aparición por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Todas mis citas del poema provienen de esta edición y van por número de octava. La numeración coincide con la de la Biblioteca Ayacucho.*

[2] *Véase el libro de Pérez-Mallína y Torres Ramírez,* La armada del Mar del Sur, *Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1987.*

vivió de contratos anuales convoyando la plata peruana hasta Panamá y nunca entró en batalla ni encontró a los piratas que definen la materia de su poema. En cambio, conoció de cerca la diversidad étnica y cultural de la tripulación americana y trabó amistad con los oficiales que participaron, pocos años antes, en los episodios de sus armas antárticas. La experiencia en esta modesta armada virreinal, con su misión de combatir la presencia extranjera, su mundo social interno y sus relatos, más la perenne mirada de la costa, se desplazan poéticamente a los versos de Miramontes.

El poema *Armas antárticas*, terminado en Lima hacia 1609 en rigurosas octavas reales y dividido en 20 cantos, narra principalmente la defensa del virreinato de la amenaza de los piratas «luteranos», pero traza también una historia del mundo peruano dividida en tres etapas: 1) el tiempo cancelado y mítico de los incas, cifrado en los amores prehispánicos de Curicoyllor y Chalcuchima; 2) el inicio de la presencia española, es decir, la conquista y las guerras civiles –cuyo episodio central es la traición del indio Felipe en Cajamarca–, hasta la pacificación y olvido de las armas en época del virrey Toledo; y 3) la defensa de las intrusiones foráneas, principalmente inglesas, entre Panamá y Magallanes en los años 1579 y 1587. Esta última etapa es la que se inscribe como «armas antárticas» y se ofrece como un nuevo ciclo para la épica colonial. Al mismo tiempo, estas tres etapas definen una geografía: Cuzco y Vilcabamba, en el interior de los andes, para el relato del pasado de los incas en forma de romance; Cajamarca y Lima en los extremos de la conquista y pacificación; y el espacio de las fronteras: las selvas de Panamá, territorio de las alianzas entre ingleses y cimarrones, y la geografía del Estrecho de Magallanes que marca el máximo límite para el imperio y el poema.

Los distintos episodios de la defensa del virreinato se organizan desde la ciudad de Lima, lugar de la corte, punto de origen y retorno de los héroes. Desde Lima, como centro del mundo colonial, las *Armas antárticas* exploran las dos fronteras: Panamá y Magallanes. Estas regiones mal controladas o del todo abandonadas por el poder español socavan el discurso épico del imperio y su luminosidad heroica. Al concentrarse en esos espacios, el poema de Miramontes enfrenta el fracaso de la épica como monumento, se aleja del mito y aproxima a la historia, se abre a las vacilaciones y opacidades de la colonia: en este sentido *Armas antárticas* es un poema épico colonial, un traslado de las convenciones del género en su compleja forma renacentista hasta un espacio excéntrico, pero no exótico ni atópico. Sin duda, lo colonial

es un adjetivo de la crítica moderna y supone una forma de leer, subrayando la localización concreta de la imaginación y los procesos culturales y materiales presentes, no siempre de forma explícita, en el texto. Hablar de épica colonial en el caso del poema de Miramontes, o en Ercilla u Oña, no significa olvidar el sentido imperial del género, sino prestar especial atención a su contraparte y contrasentido.

Así, lo colonial encierra también lo imperial, pero desde la otra orilla y en otra dirección. La épica de la colonia incluye un tiempo y espacio cercanos a la escritura, los somete a las exigencias del género –a sus formas y *topoi*– para ordenarlos en sus versos y darles coherencia. Miramontes en sus *Armas antárticas* trabaja desde la poesía épica los problemas locales, interviene en los debates sobre el lugar del mundo indígena, la evangelización, el control de las sociedades cimarronas y la presencia de las armas inglesas y holandesas en las costas peruanas. La poesía épica le permite a Miramontes pensar el mundo americano y darle un sentido dentro de su narración.

Las lecturas de Miramontes debieron ser abundantes. Además de los clásicos latinos, especialmente Virgilio y Lucano, y el *Orlando Furioso* de Ariosto, los versos de *Armas antárticas* aluden a varios poetas prestigiosos del XVI: Garcilaso, Fernando de Herrera, Camoens y los poemas épicos de Ercilla y Oña. Nunca cita directamente a los historiadores de Indias, aunque seguramente los conoció. El mundo de los cimarrones de Panamá y la alianza con los ingleses, así como los confines australes no tenían una tradición textual que imitar. De otro lado, Miramontes escuchó sin duda los relatos de sus compañeros mayores en la Armada y accedió a algunas relaciones y documentos manuscritos en Lima, especialmente en lo referente a Sarmiento de Gamboa. Además, su cercanía a los virreyes García Hurtado de Mendoza y Luis de Velasco le habría valido el acceso al archivo virreinal.

Con este material básico, en el cual resulta central el trato directo con los oficiales que serán luego los héroes del poema, Miramontes emprende su texto. A diferencia de Alonso de Ercilla en *La Araucana* (en la segunda y terceras partes de 1578 y 1589), Miramontes no trabaja su poema desde la experiencia autobiográfica del conquistador. Toda su materia transcurre en los años inmediatamente anteriores a su llegada al Perú. Este rechazo de la autobiografía es, en principio, una opción poética e imitación de uno de sus modelos principales: *Os Lusíadas*. Por otro lado, también supone la elección de una nueva materia sobre las fronteras, cuyo centro es Lima, y un deseo de delinear el

extenso mapa del Perú del XVI con las herramientas y desde el lugar de la poesía.

Hasta donde sabemos, el poema de Miramontes no responde a ningún encargo, como el célebre *Arauco domado* (1594) de Pedro de Oña, escrito para dignificar los hechos de juventud de don García Hurtado de Mendoza. Las *Armas antárticas* no exaltan el nombre ni los hechos de un héroe particular, sino que, a la manera de Camoens, cantan una épica colectiva. Sin embargo, se reconoce en sus versos la admiración por los viejos soldados –especialmente Pedro de Arana– que han adquirido con el tiempo y la curiosidad un saber íntimo de la tierra. *Armas antárticas*, desde el título, señala el traslado del mundo antiguo y sus tradiciones hasta los nuevos «américos linderos». Se trata de un proyecto poético que asume la perspectiva del baquiano, es decir, la del español trasladado a América, quien por su larga experiencia cotidiana en la colonia, su trajinar en la geografía y naturaleza nuevas, aprende los secretos y domina la tierra. El poema de Miramontes puede leerse como una respuesta a la percepción del estado precario de las armas imperiales y a un deseo de exaltar los hechos militares locales, de darles dignidad épica, y mostrar su entramado con la política del Viejo Mundo.

La mirada del baquiano se sitúa en una perspectiva intermedia entre el pasado de los conquistadores y la consolidación posterior del discurso criollo. En tanto soldado al servicio del poder virreinal y ajeno a los privilegios de los conquistadores, Miramontes marca la singularidad de su proyecto con su intervención en los debates sobre los hechos de Cajamarca, punto en donde se cifra narrativamente la conquista del Perú. El poema señala a través del discurso del indio Felipe la culpa fundacional del conquistador Francisco Pizarro, quien ordena la muerte del inca Atahualpa llevado por la codicia y el olvido de los evangelios. La acusación se hace desde el lugar común, propio de la épica colonial, del discurso del indígena castigado. En *Armas antárticas* el indio Felipe, traductor del conquistador, muere en Cajamarca apostrofando a Pizarro desde la hoguera, lo cual constituye uno de los casos más notables de libertad poética respecto de la«verdad» histórica y quizá una declaración explícita del cambio de perspectiva entre los textos de la conquista del Perú y esta épica «antártica»[3].

[3] *Antes de su muerte, el indio Felipe se ofrece como un espejo para Pizarro, a quien le dice: «pequé y en mí ejecutas tu sentencia; / pecaste y llegará la de tu muerte» (61). Resuenan en estos versos la prosa de Cieza de León en su tercera parte de la* Crónica del Perú *(Lima:*

La extensa narración de los amores prehispánicos de Curicoyllor y Chalcuchima, que ocupa los cantos XI al XVII del poema, está enmarcada por la mirada baquiana y la experiencia de la Armada del Mar del Sur. El cuento se enuncia durante el descanso de los guerreros victoriosos que navegan desde Panamá al Callao luego de derrotar al pirata Oxnán (John Oxenham). Todo invita al cuento en el mundo cerrado del barco cuando un oficial le pide al viejo soldado Pedro de Arana que tome la palabra:

> Trexo, volviendo el rostro alegre a Arana,
> le dijo: «A vos, señor, cuya prudencia
> y venerable antigüedad anciana
> tiene de muchas cosas esperiencia,
> queremos escuchar de buena gana,
> prestando sosegada y grata audiencia,
> algún notable caso sucedido
> en el Pirú, si alguno habéis oído». (936)

La narración de Arana se ocupa del «Perú antártico famoso» cuando éste «al ártico hemisferio ignoto estaba» (940). La historia de los jóvenes amantes indígenas se confunde con la guerra fratricida entre dos Incas que reinan en Cuzco y Vilcabamba. Los nombres de los personajes, el enfrentamiento entre los dos gobernantes y la geografía del relato aluden persistentemente a los episodios centrales de la conquista y la derrota de la resistencia de Vilcabamba en 1572. Así, el cuento del viejo baquiano desplaza la caída del mundo andino hasta una temporalidad remota y acabada.

Finalmente, los complejos episodios de Panamá y Magallanes marcan las fronteras del espacio antártico. Como en la cartografía de la época, lo monstruoso puebla estas regiones indefinidas en el poema. En la zona de Panamá la «Monstruosa bestia hidrópica sedienta», la codicia excesiva, explica la alianza entre ingleses y negros cimarrones: «dos diferentes géneros de gentes / remotamente en todo diferentes» (408). Asimismo, «el giganteo bárbaro intratable» (1569), es decir, «la gente que produce el fin del mundo» (1520), define la frontera última

PUCP, 1987, LIV, 167). Véase también Epic and Empire *de David Quint, donde se analiza brevemente en* La Araucana *y la* Historia de la Nueva España *de Gaspar Pérez de Villagrá el* topos *de la maldición épica enunciada por los indígenas (Princeton: Princeton University Press, 1993, 99-106).*

de la colonia, del imperio y el poema. El proyecto compartido entre el virrey Toledo y el rey Felipe II de poblar el Estrecho de Magallanes con el esfuerzo de Sarmiento de Gamboa tiene la forma de una tragedia. En el clima enrarecido del Estrecho todo esfuerzo humano es inútil. Sólo el canto XVIII se ocupa de esta frontera última. En los dos cantos finales, el poema regresa al orden de la épica antártica con la persecución del pirata Tomas Candi (Cavendish) y encuentra otra vez su centro en la ciudad de Lima, exaltada con el ritmo de la guerra:

> Todo es armas, pertrechos, todo es Marte,
> prevención, vigilancia, todo avisos,
> todo enseñar milicia y bélica arte
> a los galanes jóvenes narcisos;
> todo limpiar en ésta y otra parte
> los tersos, acerados hierros lisos;
> todo alterada y sin quietud la tierra,
> tratar y platicar cosas de guerra. (1653)

El poema se cierra sin encontrar un final narrativo. La última octava describe la salida fracasada de Pedro de Arana detrás del pirata. La narración se detiene justo cuando en el tiempo histórico Miramontes llegaba por primera vez al Mar del Sur. De esta manera, el cierre de *Armas antárticas* plantea un encuentro no dicho en el espacio del texto entre Arana y el autor: una continuidad y un relevo en la épica de los baquianos.

El pensamiento en la época colonial

Pedro Gurrola Pérez

La imagen del mundo que se trasplantó a América en el siglo XVI fue la de la escolástica medieval, una filosofía que en otras partes de Europa decaía pero que en España experimentó una renovación debido sobre todo a Francisco Suárez (1548-1617) y otros jesuitas españoles. La escolástica, ya fuese de escuela tomista, escotista o suareciana, dominó el pensamiento en la América española casi hasta finales del siglo XVIII, pero tuvo que coexistir con otras corrientes de pensamiento: el humanismo primero, luego las ideas de la modernidad científica, el racionalismo; finalmente, en la segunda mitad del siglo XVIII, las ideas de la Ilustración.

Cuando hablamos de pensamiento colonial, hay que tener presente que nos estamos refiriendo a la cultura de una minoría. Se calcula que a finales del XVI la población total de origen español era de 150.000 personas, de las cuales solamente una cuarta parte vivía en ciudades, en su mayoría pequeñas (Lafaye, 1990: 245). Sólo los principales puertos y las grandes capitales, México y Lima, tenían un contacto directo con Europa. Hasta mediados del siglo XVIII, la actividad intelectual se circunscribió a las cortes de los virreinatos, las audiencias, las universidades y los conventos. Salvo algunos casos aislados que se dieron en el siglo XVI, como el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, durante la colonia los indios estuvieron excluidos de la educación superior, reservada a la minoría criolla y española. Una ordenanza de 1600, por ejemplo, establecía «el que hubiere de ser maestro no ha de ser negro, ni mulato ni indio; y siendo español, ha de dar información de vida y costumbres y ser cristiano viejo» (Gortari, 1979:180). Finalmente, tampoco la cultura colonial fue un todo homogéneo; a la propia diversidad de la población española hay que añadir la inmigración clandestina: judíos portugueses que huían de la Inquisición, aventureros franceses e ingleses o protestantes alemanes.

Desde las primeras décadas de la colonización las Indias se vieron afectadas por las tradiciones del humanismo, que tuvieron que enfrentarse a cuestiones como la condición y el origen de los indios, la legitimidad de la dominación española, la justificación del uso de la fuerza

para implantar la nueva fe o la adaptación de los mitos prehispánicos a la tradición cristiana. Todos estos interrogantes tenían serias implicaciones legales, teológicas, históricas y políticas, y fueron objeto de debates y confrontaciones que le dieron una nueva vigencia al humanismo, no sólo en la discusión teórica sino también en el terreno práctico. Basta recordar los experimentos sociales de Bartolomé de las Casas o los «hospitales-pueblo» que fundó Vasco de Quiroga inspirándose en la *Utopía* de Tomás Moro. Las ideas de Erasmo, Constantino Ponce o Luis Vives estuvieron presentes en América a través de hombres como Juan de Zumárraga o Francisco Cervantes de Salazar.

La introducción de la imprenta y la fundación de colegios y universidades[1] abrieron nuevas posibilidades de implantación y difusión de las ideas en América, aunque de manera limitada. Por un parte, la Corona española intentó ejercer un control estricto sobre el establecimiento de imprentas y la publicación de libros. En cuanto a las universidades, sus enseñanzas se diseñaron a imagen y semejanza de las de la Universidad de Salamanca, las cátedras eran obligatoriamente en latín (excepto las de medicina), los estudios principales solían ser los de teología y todas las disciplinas se ceñían a la tradición escolástica.

Junto con las universidades y la imprenta llegó también a América la Inquisición, que se estableció en 1569 y ejerció en tres tribunales: México, Cartagena y Lima. El Santo Oficio se encargó de perseguir y castigar herejías, acciones contra la moral cristiana y las buenas costumbres, blasfemias, luteranismo, judaísmo y disidencias del dogma. En 1559 se había publicado en Roma el *Index auctorum librorum prohibitorum*, la primera lista de libros y autores prohibidos por la Iglesia, y la Inquisición fue la encargada de controlar los libros que entraban o se imprimían en América. Pero aunque la vigilancia fue permanente, no pudo impedir que los navíos llegaran con libros prohibidos y que éstos circularan por toda la América española: además de biblias protestantes, obras luteranas o novelas de caballería llegaban también libros de astronomía, medicina y matemáticas, así como tratados herméticos y astrológicos. Se engañaba o sobornaba a los comisarios encargados de impedir la entrada de obras dudosas. Había también libros que, aunque contrarios al dogma, podían leerse expurgados. Por

[1] La imprenta llegó a México en 1539 y a Lima en 1584. Después se instaló en Puebla (1640), Pernambuco (1647) y Guatemala (1660). En otras regiones hubo que esperar hasta el siglo XVIII. Las primeras universidades fueron las de Santo Domingo (1535), México y Lima (1551) y Colombia (1580).

otra parte, algunas personalidades civiles y eclesiásticas gozaban de permisos para leer las obras prohibidas. El hecho es que, tal como muestran los inventarios y edictos inquisitoriales, a pesar de las prohibiciones, la heterodoxia científica y religiosa estuvo presente en las bibliotecas de las colonias españolas.

Pero aunque llegaban libros prohibidos, estos eran pocos, su difusión era escasa y sus contenidos no podían discutirse abiertamente. De ahí que, en el siglo XVII, el pensamiento colonial aparezca sumido casi por completo en las brumas de la escolástica, ocupado *ad infinitum* en interminables disputas, sutilísimas argumentaciones, renovados comentarios, interpretaciones y glosas de los textos patrísticos, ignorante de los cambios que en materia de medicina, astronomía o física se estaban operando en Europa. Esta aridez cultural coincide además con un tiempo de cerrazón política y social. Pero en realidad ya en la primera mitad del siglo XVII había contactos con el pensamiento moderno. Por ejemplo, el jesuita francés Denis Mesland, amigo y corresponsal de Descartes, estuvo en la Martinica y en Santa Fe de Bogotá alrededor de 1644. Existieron también matemáticos y astrónomos que no sólo se ocuparon de efectuar mediciones y confeccionar calendarios, sino que adoptaron una actitud crítica ante la escolástica y estuvieron más o menos al corriente de las novedades científicas de su tiempo. Tal es el caso del fraile mercedario Diego Rodríguez (1596-1668), quien en 1637 ocupó la primera cátedra de astrología y matemáticas en la Universidad de México. La obra de este matemático muestra que conocía los resultados de Copérnico, Galileo y Kepler. No sólo utiliza la teoría heliocéntrica para la elaboración de sus tablas astronómicas sino que incluso parece adherirse a ella, aunque sin declararlo de manera explícita, seguramente para no provocar a la Iglesia (Trabulse, 1984: 50). El heliocentrismo de Copérnico y la tesis del movimiento de la Tierra habían sido declaradas heréticas en 1616, y a partir de 1633 todo libro que sostuviera dichas tesis debía incluirse en el *Indice* (Dreyer, 1953: 417). El peso de esta condena hizo que, hasta bien entrado el siglo XVIII, muchos astrónomos americanos e incluso europeos adoptaran públicamente el sistema de Tycho Brahe, pues éste constituía una solución de compromiso que replanteaba el sistema de Copérnico pero dejando a la Tierra inmóvil en el centro del universo.

En el fraile Diego Rodríguez ya aparecen rasgos de la modernidad científica: impugna el principio de autoridad y recurre a los datos empíricos y a la matemática para apoyar sus hipótesis. Rechazó la tesis aristotélica de la incorruptibilidad de los cielos y señaló que el descu-

brimiento de Galileo de los satélites de Júpiter echaba abajo la creencia en la solidez de las esferas celestes. Afirmó que los cometas no eran causa de calamidades y, en virtud de la observación de sus paralajes, concluyó que no eran sublunares y que giraban alrededor del Sol en órbitas circulares (Trabulse, 1984: 60).

Estudiosos como Diego Rodríguez son el antecedente de otros como Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) en México o Pedro Peralta Barnuevo (1663-1743) en Perú. Sin llegar a romper con los esquemas del pensamiento tradicional, estos autores prefiguran la modernidad. El caso de Sigüenza es paradigmático: si por un lado cita a Copérnico, Descartes, Kepler o Gassendi, o afirma tajante que en las ciencias, nadie, «aunque sea el mismo Ptolomeo, puede asentar dogmas [...], porque en ellas no sirve de cosa alguna la autoridad, sino las pruebas y la demostración» (Sigüenza, 1959: 69), por otro lado cree en profecías y milagros. Tampoco debe sorprender esta situación ambigua y, para nosotros, contradictoria. Por una parte, en la mente de la época no se percibían los límites entre la magia, la astrología y la ciencia tal como hoy los concebimos. Es sabido que el pensamiento científico de Kepler, Descartes o Newton con frecuencia coexiste y se nutre de creencias en la magia hermética y la astrología. Pero además de esto, los intelectuales criollos constituían una minoría aislada, disponían de información incompleta y dispersa y estaban obligados al silencio y la cautela, por temor a la Inquisición. Como señala Octavio Paz, la cultura de hombres como Sigüenza ya era, para el tiempo que vivieron, un anacronismo: vivían en una sociedad orientada «no a alcanzar la modernidad sino a combatirla» (Paz, 1982: 338). En la medicina el inmovilismo fue incluso mayor: hasta principios de siglo XIX, en las universidades la enseñanza se basó en Hipócrates, Aristóteles, Galeno y Avicena (Gortari, 1979: 186).

El surgir de las ciencias modernas en Europa está en estrecha relación con el movimiento mágico-hermético que se generó a partir de la difusión, a finales del siglo XV, de los tratados del *Corpus Hermeticum*, supuestamente escritos por Hermes Trismegisto, un sacerdote egipcio anterior a Moisés. Este movimiento tuvo diferentes expresiones: desde la magia natural de Marsilio Ficino a la magia cabalística de Pico della Mirandola, la filosofía oculta de Cornelio Agrippa o la cosmología de Giordano Bruno. Todos ellos comparten la idea de un cosmos lleno de fuerzas mágicas cuyas secretos se manifestaban sólo a determinadas personas. El estudioso de la naturaleza debía indagar en lo oculto, buscando concordancias y armonías celestes, y las matemáti-

cas servían para explicar y hacer visibles esas interrelaciones. Aunque en España el hermetismo penetró de manera muy discreta, muchos libros herméticos llegaron a las colonias españolas. En la obra del matemático y astrónomo Diego Rodríguez, por ejemplo, existen referencias herméticas, y entre su círculo de amistades y discípulos algunos fueron procesados por practicar la astrología judiciaria o por poseer libros prohibidos, como fue el caso del astrólogo y bibliófilo Melchor Pérez de Soto.

Pero el hermetismo no sólo entró en América por la vía clandestina. En la Europa de finales del siglo XVI el movimiento hermético fue a la vez un intento de poner fin a los conflictos religiosos a través de una gran síntesis unificadora (Yates, 1981). Este aspecto unificador resultaba útil a la doctrina universalista de la Compañía de Jesús, lo que se tradujo en la asimilación de elementos herméticos. Un ejemplo de ello fue el jesuita Atanasio Kircher (1601-1680), cuya extensa obra contiene innumerables citas del *Pimander* de Marsilio Ficino y del *Asclepius*. Kircher fue un hermético-cabalista de tradición renacentista, «aunque lleno de cautela hacia la magia y cábala práctica» (Yates, 1983: 478), y ejerció una gran influencia en científicos, literatos y eruditos americanos a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Un ejemplo notable de estas influencias lo encontramos en sor Juana Inés de la Cruz, admiradora y lectora de la obra de Kircher y cuyo *Primero Sueño* está en la tradición del viaje del alma, tal como se revela en el *Corpus Hermeticum* (véase, por ejemplo: Paz, 1982). Elías Trabulse ha mostrado también la dimensión hermética de unos villancicos compuestos por sor Juana para santa Catarina de Alejandría y que fueron cantados en la catedral de Oaxaca en 1691 (Trabulse, 1993: 45-47). En ellos aparecen los símbolos clásicos de los tratados de alquimia: la rosa (relacionada con la Gran Obra), la estrella (símbolo femenino que representa el mercurio), el Uroboro (la serpiente que se muerde la cola representando la eternidad) o la *crux ansata* (símbolo masculino al que se une la rosa en matrimonio alquímico). El poema de sor Juana es un jeroglífico, apto para ser descifrado sólo por los iniciados, en la más clara tradición hermética.

Por su parte, Sigüenza encontró en las fantasías de Kircher sobre el antiguo Egipto inspiración para buscar identificaciones entre el pasado prehispánico y la tradición cristiana, en el espíritu del sincretismo promovido en las colonias españolas por los jesuitas. Con la exaltación del antiguo mundo indígena se daba carta de identidad al nacionalismo criollo que, fomentado y moldeado por la Compañía de Jesús, desembocaría, más de un siglo después, en las luchas de independencia.

En las primeras décadas del siglo XVIII, la expansión del nacionalismo criollo coincidió con un florecimiento de la actividad intelectual. En los puertos se desarrolló una burguesía comercial y se abrieron nuevas universidades. Se fundaron colegios laicos y se multiplicó el número de editoriales e imprentas. A la llegada cada vez mayor de obras prohibidas se añadió la publicación clandestina de dichas obras. Con las reformas borbónicas se abrieron las puertas al comercio internacional, lo que agilizó el intercambio de información.

Las propias inquietudes que surgían en la metrópoli repercutieron en la América colonial. Ejemplo de ello es la difusión en América de la obra del español Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764). En su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740), los lectores americanos podían encontrar noticias de todo tipo, desde una defensa de Cornelio Agrippa hasta comentarios sobre los descubrimientos de Boyle, el empirismo de Francis Bacon o la teoría de la gravitación universal de Newton.

La Compañía de Jesús se mantuvo abierta a la discusión de teorías que se desviaban del dogma, como la gravitación o el racionalismo cartesiano, y fomentó su introducción en las universidades. Esto no significó un rechazo a la tradición sin un intento de conciliarla con las ideas modernas, poniendo a salvo la fe. Por ello es frecuente que Aristóteles o santo Tomás aparezcan citados al lado de Descartes, Galileo o Leibnitz. Durante la segunda mitad del siglo XVIII coexistieron todas las tendencias, desde el geocentrismo hasta el heliocentrismo.

La expulsión en 1767 de la Compañía de Jesús de todos los territorios de la Corona de Castilla fue un golpe a la vida social e intelectual en las colonias. Pero para ese entonces la cultura criolla ya tenía una dinámica propia. En 1751, en Lima, tuvo lugar el primer juicio a la francmasonería ante un tribunal de la Inquisición, y se sabe que en la segunda mitad del siglo XVIII ya existían en México cuatro logias masónicas (Lafaye, 1990: 257). La existencia de estas sociedades secretas refleja el deseo de la sociedad criolla de abandonar el corsé de la ortodoxia religiosa y política y acercarse a las novedades científicas y culturales europeas. Muchos de los que serían líderes independentistas pertenecieron a estas sociedades. Otro elemento decisivo fue la prensa, que sacó la cultura fuera de las universidades y los conventos. Publicaciones periódicas como La *Gaceta de Madrid* (que se reimprimía en América desde 1737), la revista médica *El Mercurio Volante*, del mexicano José Ignacio Bartolache, el *Mercurio Peruano,* el *Diario Erudito, Económico y Comercial* de Lima o las *Primicias de la Cultura* de Quito colaboraron a la difusión de las ideas de los enciclopedistas en

unos años en que en las universidades aún se seguía combatiendo la modernidad. Todavía en 1790, en la *Gaceta de Literatura,* el mexicano José Antonio Alzate se preguntaba: «¿Hasta cuándo Aristóteles? ¿Hasta cuándo abandonaréis esa inútil jerigonza con que, bajo pretexto de enseñar a los jóvenes los recónditos misterios de la naturaleza, les inspiráis, si no los más perniciosos errores, a lo menos los más extravagantes sueños y delirios de vuestra imaginación?» (Larroyo, 1969: 78). Pero Locke, Diderot, Bayle, D'Alembert, Adam Smith, Voltaire, Rousseau o Linneo ya habían pasado a formar parte del ideario que fermentaría hasta desembocar en las luchas de independencia.

Bibliografía

BEUCHOT, Mauricio (1996), *Historia de la filosofía en el México Colonial,* Barcelona: Herder.

DREYER, J. L .E. (1953): *A History of Astronomy from Thales to Kepler,* New York: Dover.

GORTARI, Eli de (1979): *La ciencia en la historia de México,* México: Grijalbo.

LAFAYE, Jacques (1990): «Literatura y vida intelectual en la América española colonial», en Bethell, Leslie (ed.), *Historia de América Latina,* vol. 4, Barcelona: Crítica, (2ª ed. 2000).

LARROYO, Francisco (1969): *La filosofía iberoamericana,* México: Porrúa, (3ª ed. 1989).

PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,* Barcelona: Seix Barral, (5ª ed. 1995).

SIGÜENZA y GÓNGORA, Carlos de (1959): *Libra astronómica y filosófica,* México: UNAM.

TRABULSE, Elías (1984): *El círculo roto,* México: Fondo de Cultura Económica.

TRABULSE, Elías (1993): *Ciencia mexicana,* México: Textos Dispersos Ediciones.

YATES, Frances A.(1981): *El iluminismo rosacruz,* México: Fondo de Cultura Económica.

YATES, Frances A. 1983): *Giordano Bruno y la tradición hermética,* Barcelona: Ariel.



Carboncillo 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato*

La sátira en el virreinato del Perú

Pedro Lasarte

En las breves páginas que siguen me acercaré sumariamente a la obra de los dos satíricos más conocidos de los primeros siglos del virreinato del Perú: Mateo Rosas de Oquendo (1559?-?) y Juan del Valle y Caviedes (1645-1698). A mi parecer las obras satíricas de estos autores virreinales, además de ser ejemplos de la llamada poesía satírico-burlesca, han de verse como cuerpos textuales heteroglósicos, suerte de registros culturales que dialogan con una variedad de prácticas sociales y discursivas que componían los contextos ideológicos en los cuales vivieron y escribieron; pero, como se verá en esta rápida y sumaria aproximación, ostentado cada uno diferencias de orden literario y cultural[1].

Para el caso de Mateo Rosas de Oquendo, de quien se conoce muy poco, su obra más importante es la *Sátira . . . a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*, largo romance de 2120 versos que entrega una visión denigratoria de la vida limense, en múltiples niveles sociales, pero cuya crítica se halla relativizada por la comicidad regeneradora del discurso carnavalesco con que se entronca; y es sobre este último aspecto que aquí me detendré. Habría que mirar, por ejemplo, a su narrador satírico, quien, bajo la lógica del carnaval, relativiza la univocidad comúnmente asociada con los discursos vituperativos o críticos. En cierto momento, al confesar un pasado libertino y quejarse de las mujeres que lo habrían mal encaminado, exclama:

> ¡O malditas causadoras
> de rigurosos desastres,
> . . .
> En un desdichado tiempo
> rondaba yo vuestras calles
> y adoraba vuestras cosas,
> tan dignas de abominarse (1279-86)[2].

[1] *Según Ignacio Arellano, uno de los rasgos importantes de la poesía satírico-burlesca es que se orienta hacia la «diversión risible que procede del alarde estilístico» (37).*

[2] *Modernizo las citas y refiero a los números de versos correspondientes.*

Por medio de esta voz de contrito la *Sátira* de Rosas de Oquendo deja escuchar un discurso moralizante y religioso: «nadie se duerma: / quien tiene que guardar, guarde / . . . / y el que acertar deseare, / encoméndeselo a Dios, / que lo demás es disparate» (1244-48). La posible, y requerida coherencia ontólogica de tal voz moralizante, sin embargo, es subvertida por el mismo narrador al hacer suyo un discurso de la tradición picaresca. En otro momento se viste de «tercero» y ostenta su complicidad con el mundo del engaño, expresándola bajo un lenguaje de germanesca y jocosa anfibología obscena:

Cuando la vamos a ver,
por hacer el caso grave,
aunque nos abra la puerta
iremos por los corrales,
. . .
Con gran temor de su madre,
diràle que hable muy quedo,
no escandalice la calle,
. . .
Y ella y yo muertos de risa
le diremos que se arme,
porque si le cogen dentro
pueda librarla y librarse.
. . .
Y por estas tercerías
señoras han de pagarme
porque como de mi oficio,
como ellas de sus jornales (485-510)[3].

Esta lógica del carnaval repercute también sobre el mundo satirizado en el poema. El narrador recoge las voces de los descendientes de

[3] *El pasaje es típico del poema de Rosas: el discurso encierra un sentido sexual obsceno que relativiza la referencia satírica. Aquí, por ejemplo, «puerta» es una conocida metáfora para «vulva» (Alzieu 81, 28 [p. 145] y 133, 3 [p. 264]). «Irse por los corrales» refiere a la sodomía: irse es «copular» en Alzieu 135, 11 [p. 270] y en Cela; mientras que «corral», por ser el «cercado» que se halla en la parte trasera de la casa, refiere al ano. «Armarse» es metáfora sexual de erección (cf. entre otros Alzieu, 97, nº 100, v. 14 [p. 191]; también en Cela y en Alonso Hernández). «Coger dentro» es nuevamente una metaforización sexual común (cf. Alzieu 137, 4 [p. 268]: «Mas a la vez que me coge él allá dentro, / a fe, a que me mete en lindo aprieto»; o Cela, s.v.* coger *y* dentro*). Librarla y librarse se entienden, por el contexto, como orgasmo.*

conquistadores, o de algunos conquistadores, como el poeta mismo, quienes se quejaban de que la corona no los habría renumerado por sus servicios y ahora favorecía a un grupo de advenedizos que rodeaban la corte:

> Maquinan torres de viento,
> conciben mil necedades,
> uno pide situaciones,
> el otro pide heredades,
> el otro repartimientos (1595-99).

Y de inmediato, lleno de ira e indignación, reclama el justo mérito, advirtiendo que

> . . . en leyes de presunción
> se tiene por inviolable
> que sólo goce del fruto
> quien lo regó con su sangre (1635-38).

En directa referencia al allanamiento de la región del Tucumán y fundación de la ciudad de la Rioja, evento en el cual participó el poeta Rosas de Oquendo, el narrador recoge, en estilo indirecto, la carta de petición de favores que se habría enviado a la corona:

> que peleamos tres días
> con veinte mil capayanes;
> salimos muchos heridos
> . . .
> que en pago deste servicio
> nos acudiese y honrase,
> enviándonos exenciones,
> franquezas y libertades (1709-16).

Lo que hay que ver, sin embargo, es que en otro momento el poema retracta este memorial, acusándolo de exageraciones y falsedades. Sobre las heridas recibidas en Tucumán, el narrador subvierte sus reclamos de conquistador: «confesemos lo que pasa, / . . . / no las saqué de la guerra / sino de mis liviandades» (1675-78).

Esta composición, contradictoria y carnavalesca del narrador y su mundo representado, ha creado confusión entre los lectores que llevan

a cabo lecturas autobiográficas del poema, aproximación bastante común dada la predilección de la sátira por la narración en primera persona. Por ejemplo, hacia 1953, cuando no hablándose de la «hipocresía» del autor, se conjeturaba que su obra expresaba una actitud antiamericanista, con referencias de desprecio hacia las «razas» oscuras. Pero por otro lado, años más tarde, otros, aunque reconociendo la complejidad de la obra, opinarían –inversamente– que la intención de la *Sátira* de Rosas de Oquendo, por medio de su actitud «picaresca», era la de criticar o traer abajo la visión hegemónica e idealizada del virreinato por parte de la corona española[4].

Es curioso que para el caso de nuestro otro satírico, Juan del Valle y Caviedes, sobre el cual hay más análisis literario, también se observan posiciones encontradas semejantes. Se dice, por ejemplo, que su sátira forma parte del «inconformismo» de una primera generación criolla, asociándola con la obra de Espinosa Medrano, Sigüenza y Góngora, y Sor Juana, generación que «protesta contra la aceptación de los valores convenidos» y que «en constante tensión, señala ideas propiamente hispanoamericanas respecto a la literatura, la ciencia, la religión y la sociedad»[5]. Simultáneamente, sin embargo, tal postura «subversiva» ante el sistema imperial halla su contrapartida en otros lectores que conjeturan –y traduzco– que la poesía de Valle y Caviedes conlleva «una base ideológica conservadora que refleja la clase dominante de la sociedad estatal española»[6].

Tales desencuentros críticos –sugiero– provienen del deseo de solucionar contradicciones a través en una «visión» autorial homogénea y esencializada. Las sátiras de estos autores no resuelven los desacuerdos del sistema ideológico desde el cual se escriben, y en el cual se inscriben las propias subjetividades de los escritores. Sus poemas, como ellos mismos, no se sitúan fuera de la ideología operante, sino que forman parte de ella, ideología que se percibe en términos de un diálogo de diversas prácticas discursivas, algunas en armonía, otras en tensión, y siempre en proceso de negociación.

El carácter contradictorio de la obra de Valle y Caviedes, aunque no carnavalesco como el de Rosas de Oquendo, se puede ver en un interesante diálogo que el poeta escribe entre una «vieja» llamada «Curiosidad» y un niño, «Periquillo», portavoz del desengaño. Es un diálogo

[4] *El primero es Glen Kolb (16) y la segunda Julie Greer Johnson (48).*
[5] *Hernández Sánchez-Barba 259.*
[6] *Traduzco de Costigan 89.*

que supuestamente satirizaría tendenciosamente el virreinato del Perú, pero que bien mirado nos permite rescatar la coexistencia de dos discursos vigentes en la época: la vituperación de Lima por parte de los españoles peninsulares y su defensa por parte de los criollos. Ante las reiteradas preguntas de la vieja sobre las alabanzas que se oyen, o se leen, diariamente sobre Lima, la vieja requiere la verdad. Se queja que la gente anda diciendo que la ciudad «es una Cairo suprema,» y que a comparación con ella «son cortos arrabales / las cortes más opulentas / . . . / Nápoles, una aldehuela / . . . / París, una choza yerma» (103. 14-20)[7]. Y a la vez, la vieja también arremete en contra de las pretensiones de linaje ostentadas por los recién llegados al Perú:

> en esta Babel con sólo
> el contacto de la huella,
> se constituyen los sastres
> en potentados de Grecia;
> los galafates, en condes;
> duquesas, las taberneras;
> en príncipes los arrieros,
> y las gorronas, princesas. (104. 135-42)

Ambas quejas son críticas de la realidad colonial peruana, pero curiosa y contradictoriamente, también hacen eco de las dos mencionadas posiciones, en pugna, que conformaban parte de la ideología virreinal; es decir, la de la vituperación de la ciudad por parte del español peninsular y la alabanza de la nobleza local por parte del sector criollo. Veamos.

La hiperbólica exaltación de Lima, se queja la vieja, sería producto de algunos «paporretas» que le faltan el respeto con «apócrifas quimeras / de asombros, monstruosidades, / maravillas, conveniencias / . . . / de regalos y riquezas» (103. 78-84). Y sarcásticamente le pregunta al niño sobre el placentero y beneficioso clima de la ciudad de los Reyes: «¿Qué me cuentas del celaje / que, según lo que exageran / sus patricios, el Empíreo / aún no llega a su belleza?» (103. 97-100). El Periquillo corrobora las sospechas de la vieja (»del dicho al hecho hubo siempre / muy notable diferencia» [103. 101-02]), y como «bobo» bien sabe de dónde vienen tales exageraciones: «en cualquier tierra de Ba-

[7] *La referencia es al número del poema y a los versos correspondientes.*

bia / suelen mentir sus babiecas» (103. 103-04). Tras la máscara de necio del Periquillo se esconde, entonces, un reconocimiento de la falsificación. Él parece ser un buen lector de los textos encomiásticos de Lima que circularían «por allí,» y le advierte a la vieja, con un recuerdo burlesco de la descripción poética, que estos discursos, «por dar / a sus errores más fuerza, / dirán que el cielo es pintado / sobre cristalino néctar; / que es de tela de cebolla, / bordada de lentejuela» (103. 105-10). Autorizado por su conocimiento directo de la verdad, rectifica: el cielo de Lima, dice, se halla «las más veces, / cubierto de opaca niebla» (103. 113-14) y puede «competir al limbo / o apostar con la Noruega» (103. 115-16).

Lo que hay que enfatizar es que esta última burla recoge las manoseadas críticas de los peninsulares ante las hiperbólicas exaltaciones de Lima por parte de los criollos; entre ellas, por ejemplo, las del criollo Buenaventura de Salinas y Córdova. Éste, dejándose llevar por su fervor localista, escribiría que Lima había llegado «a leuantar cabeça entre las mas ilustres ciudades deste nueuo Mundo, y de España, no solo por su fundacion, sino mucho mas por su autoridad, y nobleza» (106). Igualmente, en otro momento hace suyas, en traducción, las palabras de un pasajero por Lima, el «ilustrisimo Fr. don Francisco Gonçaga Arçobispo de Mantua»:

> es tal el temple desta ciudad, tal la serenidad del ayre, la tranquilidad, y amenidad, que apenas tiene igual en todo el mundo . . . ni con el demasiado calor del Sol se abrassa en el Verano, ni con los elados frios se entorpece, ni tiembla en el Inuierno; porque las bañan muy agradables, templados, y saludables ayres. No esta expuesta a las largas, y abundantes aguas pluuiales, que la embaracen. No la espantan los truenos, ni la hienden los rayos; porque siempre goza de vn cielo tranquilo, y sereno: donde tambien hallamos aquella calidad de Egypto, que ponderó la escritura (Salinas 106-07)[8].

Ante la interacción que vemos entre el diálogo satírico y la opinión de Salinas, sería fácil pensar que la sátira de Valle y Caviedes es portavoz de un discurso que se mofa paródicamente de las alabanzas de Lima como la que hemos visto en boca del cronista criollo. Pero ésta es

[8] *Véase también Lavallé 112-13.*

sólo una faceta. Curiosamente, la apertura dialógica del género satírico se permite registrar, simultáneamente, la otra cara de la moneda; es decir el discurso criollo que seriamente alabaría a Lima. Hay que regresar al mismo Buenaventura de Salinas para ver que entre sus elogios se encuentra también una posición crítica hacia los advenedizos que concuerda con las ya citadas quejas de la vieja Curiosidad.

Sarcásticamente, Salinas y Córdova, en defensa de una clase criolla establecida, se lamenta de que la tierra del Perú es demasiado benévola con todos sus nuevos residentes porque

> en llegando a Panama, el rio de Chagre, y el mar del Sur los bautiza, y pone vn Don a cada vno: y en llegando a esta Ciudad de Reyes, todos se visten de seda, decienden de don Pelayo, y de los Godos, y Archigodos, van a Palacio, pretenden rentas, y oficios, y en las Iglesias se afirman en dos colunas, abiertas como el Coloso de Rodas, y mandan dezir Missas por el alma del buen Cid» (246)[9].

Curiosamente, esta burla no dista de la expresada por la vieja Curiosidad de Valle y Caviedes para quien, recordemos, «en esta Babel con sólo / el contacto de la huella, / se constituyen los sastres / en potentados de Grecia; / los galafates, en condes.» Se vislumbran, entonces, posiciones antitéticas en el mismo texto de Valle y Caviedes. Esta posible contradicción se resuelve al reconocer el carácter heteroglósico de la sátira. Sus poemas nos entregan no una posición ideológica unívoca, sino más bien un registro, jocoso y polivalente, de las diversas prácticas discursivas que conformaban la realidad colonial de fines del siglo diecisiete.

Concluyamos. Hemos visto en este breve ensayo una muestra, quizás demasiado sumaria, de los dos satíricos más representativos de los primeros siglos virreinales del Perú. Cabe reiterar que para ambos la lectura monológica o autobiográfica de sus textos elude la comprensión más adecuada de sus obras. Éstas, en acuerdo con las propiedades inclusionistas del género, se permiten archivar –burlesca y jocosamente– discursos culturales que, ya en pugna o en armonía, componían la compleja y contradictoria realidad del Perú colonial.

[9] *Para una elaboración más detallada de estos poemas de Valle y Caviedes remito al lector a Lasarte.*

Obras citadas

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, (Salamanca: U. de Salamanca, 1976).

ALZIEU, Pierre, Yvan Lissorgues, y ROBERT Jammes, eds: *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.

ARELLANO, Ignacio: *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Ediciones, Universidad de Navarra, 1984.

CELA, Camilo José: *Enciclopedia del erotismo*. 5 tomos. *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1977-86.

COSTIGAN, Lucia Helena: «Colonial Literature and Social Reality in Brazil and the Viceroyalty of Peru: The Satirical Poetry of Gregório de Matos and Juan del Valle y Caviedes», Eds. Francisco Javier Cevallos-Candau, Jeffrey Cole, Nina M. Scott, y Nicomedes Suárez-Arauz. *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1994, 87-100.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario: *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820): la versión intelectual de una experiencia*. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

JOHNSON, Julie Greer: *Satire in Colonial Spanish America*. Austin: University of Texas Press, 1993.

KOLB, Glen L. «Some Satirical Poets of the Spanish American Colonial Period». Diss. U. of Michigan, 1953.

LASARTE, Pedro: «La Vieja y el Periquillo: una aproximación a la Lima de Juan del Valle y Caviedes», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4 (1998), 125-39. También publicado en Georgina Sabat de Rivers, ed., *Esta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*. Houston: Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999, 125-39.

LAVALLÉ, Bernard: *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

ROSAS DE OQUENDO, Mateo: *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Ed. Pedro Lasarte. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

SALINAS Y CÓRDOVA, Fray Buenaventura de: *Memorial de las historias del nuevo mundo Pirú (1630)*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1957.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del: *Obra completa*. Eds. María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1990.

Para una lectura del Quito colonial

José Carlos Rovira

El barroco se enseñoreó de América

En el siglo XVII se desarrolla en Europa la ciudad del barroco y un impulso estético a partir de este movimiento que acontece en todos los espacios de actuación artística. Si la característica principal de la ciudad barroca es «que los edificios perdieron su valor autónomo para formar una unidad superior, lo que fue posible porque el espacio que separa los monumentos adquirió nueva importancia como elemento configurador de la totalidad urbana» (Sebastián, 1990:50) y esto llevó a una redefinición de jardines, plazas y calles, en América las ciudades no tienen esta remodelación, van creciendo de acuerdo a las plantas de su fundación vitrubiana en el siglo anterior, pero van adquiriendo, en la ejemplaridad del monumento aislado, de la decoración abrumadora, de la imaginería pictórica y escultórica, un adensamiento barroco que resulta determinante.

Si el siglo además fue el de una presencia literaria que se define por este concepto cultural, será imprescindible plantear la confluencia de la literatura y las ciudades en el nuevo fenómeno estético que, sabemos, será rebautizado como «barroco de indias» e, incluso, en la muy citada afirmación de José Lezama Lima, será definido como «arte de la contraconquista», por la venturosa y autónoma respuesta original que generó el continente en relación al modelo recibido. Pero no es una reproducción teórica del debate sobre el barroco americano, ni un recorrido por el mismo, lo que nos pueda hacer avanzar por el camino de confluencia entre las ciudades y los hechos literarios que las determinaron. De nuevo, pueden ser recorridos sobre fragmentos los que nos permitan entender inicialmente el hecho en todas sus dimensiones.

Masivas construcciones barrocas en toda la red de ciudades principales

El primitivo convento de San Francisco en Lima, comenzado a construir en 1549 y ampliado sucesivamente (San Francisco el Grande

se llamaba) hasta 1614, se derrumbó en 1656 como resultado de los terremotos de los años 1630 y 1655, en una destrucción masiva motivada también por las numerosas «catacumbas» (hasta 10.000 enterramientos) que horadaban sus cimientos. En 1657 se inicia la construcción del actual dirigida por el maestro de arquitectura Constantino de Vasconcellos que diseñó un conjunto integrado desde la plaza con uniformidad en iglesia, convento, atrios, torres, patios interiores con retablos y profusas decoraciones en los años sucesivos. Vasconcellos diseñó lo que es «la gran obra del barroco peruano» (Sebastián, 1999, II: 41) tras un período de residencia en el Cuzco (1630-1645) con trabajos en las minas de Huancavelica y en Valdivia de Chile, obteniendo la confianza del virrey para emprender su obra limeña principal. Personaje afamado en la corte virreinal, por sus conocimientos fue llamado «nuevo Arquímedes en la Matemática, Platón en la filosofía natural y Diógenes estoico en la vida de la naturaleza filosofal» (Sebastián, 1999, II, 40).

Seguir el barroco americano que se desarrolla en el siglo XVII y, como tardío, a lo largo de todo el siglo XVIII, constante arquitectónica y artística minuciosamente reconstruida por Santiago Sebastián (Sebastián, 1990 y 1999), sería un recorrido interminable por ciudades que se llaman México, Puebla, San Luis de Potosí, Lima, Trujillo, Cuzco, Ayacucho, Arequipa, Potosí, Copacabana, La Paz, Sucre, Minas Gerais, Guanajuato, San Miguel de Allende, Querétaro, Morelia, Tepotzotlán, Tlaxcala, Taxco, Cartagena de Indias, Popayán, Valencia, Caracas, Ouro Preto, Río de Janeiro, Capiatá, Santa Fe, Córdoba, Concepción, Santiago de Chile, Salta, Arequipa, Puno...y tantas ciudades más que esta enumeración deja necesariamente fuera, para reconstruir a través de alguna emblemática como Quito los significados principales que la escritura aporta en la determinación de las mismas.

El ejemplo de la Real Audiencia de Quito

Una fundación de 1534, la de Quito, asentada poco después sobre un amplio espacio, dominado poco antes por los Incas de Atahualpa, se desarrolla al poco tiempo de su fundación como Real Audiencia –es decir como estructura administrativa de rango menor que la capitanía general o el virreinato- y reconocía los límites geográficos del antiguo reino indígena de los Shirys, teniendo una insospechada actividad para el perfil, un siglo más tarde, de la ciudad barroca americana. En este desarrollo, la Real Audiencia dependía administrativamente del

Virreinato del Perú, aunque tuvo una gran autonomía política y administrativa.

Quito se funda por Diego de Almagro el 28 de agosto de 1534, a las orillas de la laguna de Colta, con el nombre de San Francisco de Quito, en un acto de afirmación de poderes frente a la presencia en el territorio de las tropas de Pedro de Alvarado. Está a treinta leguas del enclave indígena que tuvo ese nombre y, después de una serie de peripecias, Sebastián de Benalcázar, el 6 de diciembre de 1534, volvió a fundar San Francisco de Quito. Ricardo Descalzi ha reconstruido la fundación a través de las actas del Cabildo (Descalzi, 1978) dándonos cuenta del silencio que desde 1551 a 1573 se mantiene sobre la vida cotidiana en la ciudad, por la pérdida de las mismas actas, que a partir de 1573 vuelven a aparecer: en la sesión del 26 de enero de 1573 «se convino se realizasen «juegos de cañas» y «fiestas de toros», las que tendrían lugar como siempre en la Plaza Mayor, donde se armarán los palcos y los tendidos. El señor alcalde se comprometió a ordenar este pedido y asimismo insinuó que el Alférez Real de la ciudad, dé la debida colocación en orden de jerarquía a los señores de la Real Audiencia» (Descalzi, 1978: 26 de enero de 1573).

Aparte de estos detalles de vida cotidiana, la importancia de la ciudad para el primer siglo de conquista tiene más que ver con el descubrimiento del río Amazonas y el viaje de Francisco de Orellana a lo que se llamará Amazonía, que con el desarrollo de la urbe. Porque efectivamente en 1542, desde Quito, Orellana inicia un viaje que tiene algo de iniciático a una selva desconocida que contiene un gran río imprevisto. Lo acompaña, entre sus soldados, el fraile Gaspar de Carvajal quien con su *Relación* da cuenta de este viaje de Quito hasta el Atlántico. El episodio, cuya mejor reconstrucción sigue siendo la de José Toribio Medina (Medina, 1894 y 1992) tuvo una magnífica presencia europea a través de los cronistas Antonio de Herrera, Pedro Cieza de León y Gonzalo Fernández de Oviedo, quien ha coincidido con Orellana en Cubagua en septiembre de 1542. En 1543, el 20 de enero, con una larga carta de veinte hojas Fernández de Oviedo pone en conocimiento del cardenal Bembo la hazaña. El Amazonas, el llamado Marañón, tiene una presencia europea cultural y literaria muy amplia (entre nosotros, hasta la trilogía de los marañones de Tirso de Molina). El nombre de Quito es sólo el comienzo de la historia, pero es sobresaliente pues sabemos que, en el origen de la aventura, Orellana contiende y es acusado de traidor por Gonzalo Pizarro quien ha conseguido en 1540 la gobernación de Quito por «las noticias que se tenían de la ri-

queza de las tierras que se extendían hacia el Oriente, llamadas del Dorado y la Canela» (Medina, 1894: 79). Un episodio de búsqueda de lugares imaginarios se une a las crueldades quiteñas de Gonzalo Pizarro («el Cabildo de Quito dispone, el 21 (de diciembre de 1540) que el procurador de la ciudad le requiriera para que hiciese quitar a los indios las cadenas y prisiones en que les tenía para llevarlos en su expedición» –Medina, 1894: 80–).

Quito era hasta aquí la referencia imaginaria de una aventura, el cruce de caminos entre la Conquista y la fantasía, que determina los orígenes crispados de una ciudad que se asentará como tal en la centuria siguiente.

La Iglesia de la Compañía, quintaesencia del barroco

Entre 1605 y 1606 comienzan los trabajos de la que será considerada una de las obras principales del Barroco, la Iglesia de la Compañía. Quito, en cualquier caso, será paradigma esencial del barroco hispanoamericano (junto a Cuzco y México), pero la perspectiva que debemos recorrer, más que basada en una traza urbana, tiene que ver con una noción artística monumental y ornamental y una literatura que está en conjunción directa con la misma. Una importante industria textil se desarrolló desde fines del XVI cubriendo un radio comercial que, hacia el norte, llegaba hasta Cartagena de Indias y, hacia el sur, hasta Chile. Esta industria creo un excedente de riqueza que se acompaña desde finales del siglo XVI con una imponente traza eclesiástica como signo de la conquista espiritual en la ciudad: a comienzos del XVII, con apenas cinco mil habitantes, «tenía ya construidos o en obra diecisiete establecimientos religiosos, entre ellos la catedral, el templo y el claustro de San Francisco, la primitiva iglesia y convento mercedario, la iglesia y convento de Santo Domingo y la iglesia de San Agustín, además de tres monasterios de clausura y siete modestas parroquias» (Ortiz Crespo, en Kennedy, ed., 2002: 87).

Esta proliferación eclesial, de traza hispánica-mudéjar, se verá alterada por la obra principal comenzada en 1605: los jesuitas habían llegado a Quito en 1586. Su iglesia se realiza desde el modelo que Jacopo da Vignola inicia en Roma en 1586: la Iglesia del Gesú, ejemplo didáctico y paradigma del «arte de la contrarreforma»: naves, ampliaciones, cúpulas y cubiertas, retablos, portales, etc. se construyen desde 1605 hasta 1776. Más de un siglo y medio recorre la historia de una ciudad y

un monumento. Y en ese siglo y medio se desarrolla una literatura que conocemos como la del «período jesuítico» (Rodríguez Castelo, ed., 1984).

La pujanza fabril está en medio del desarrollo de la ciudad: hasta 28.000 tejedores indios llegan a realizar este trabajo (Phelan, 1967), permitiendo un excedente económico importante para la dedicación laboral de orfebres, pintores, escultores, músicos, etc. que permiten hablar siempre de una «escuela quiteña». Para su recorrido múltiple en las diversas facetas artísticas existe una completa y reciente propuesta que da cuenta de la sociedad, sus arquitecturas principales, las cofradías y su mecenazgo, los coleccionistas, la presencia indígena en las frecuentes celebraciones, la platería, las utopías urbanísticas del XVIII (planeamientos como el de Riobamba) y la nómina de los artistas pictóricos y de otras producciones de la escuela quiteña (Kennedy, ed., 2002).

La literatura que se entrelaza con la ciudad barroca

La obra que da comienzo a la literatura ecuatoriana es la de Jacinto de Evia, *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años por el maestro Jacinto de Evia natural de Guayaquil en el Perú*. Fue publicada en Madrid en la imprenta de Nicolás de Xamares, en 1676. Tan largo título contiene una obra extensísima cuya importancia principal procede de que en ella aparecen algunos poemas del colombiano Hernando Domínguez Camargo, junto a obra de Antonio Bastidas y del propio Evia, que había nacido en Guayaquil, como dice en su libro, era jesuita y abre su obra con el «Túmulo a las exequias de doña Isabel de Borbón» y continúa con otros poemas en los que, por primera vez, aparece el nombre de la ciudad:

Pastores de aquestas cumbres
Que a Quito dan tanto honor
¿dónde la rosada Aurora
se esconde ya de Borbón?
Si registráis de esa altura
De la luz primer albor,
¿dónde los floridos rayos
de Isabel traspone el Sol? (Evia, 1676: 12),

nos dice en un poema titulado «Dióse en el certamen el asonante agudo, y que discurriese sobre el sentimiento de la Ciudad de Quito, aludiendo a los montes que adornan el escudo de sus Armas», que es continuado por otro romance «Al mesmo asunto que el pasado», donde los montes que presiden la ciudad se unen al dolor por la muerte de la soberana:

Las dos cimas, que coronan
De Quito el mayor blasón
Por eminentes gozaban
Del Alba el primer ardor.
Dando en sus claros reflejos
Al valle que le atendió,
Ejecutorias de ilustre
Con tan prevenido honor.
Pero que presto llegaron
A Ocaso tanto esplendor,
Pues ya túmulo de sombras,
Si teatro fue del Sol.
Una atezada tiniebla
Su bella luz les robó;
Más que mucho, si ya eclipse
Padece el Sol de Borbón (Ibídem: 14),

para seguir en el poema con montes conmovidos por la tristeza, ninfas y hamadríades que acompañan al Cabildo en su dolor, junto a plantas y flores que imitaron a la reina y decaen en su belleza al finalizar la de ésta. Doña Isabel de Borbón y Médicis, la primera esposa de Felipe IV, falleció en 1644, época en la que Jacinto de Evia tenía 22 años. En la literatura de creación (no en la histórica, donde estaba presente mucho antes), Quito había emergido así, en un poema a las exequias de la reina.

La ciudad tiene una amplia vida cultural manifestada también en la creación musical. Partituras y textos nos entregan los primeros nombres de maestros de capillas de la geografía ecuatoriana, lugar donde la producción de instrumentos musicales de todo tipo fue de las más relevantes de América. Músicos criollos o mestizos como Ignacio Quispe o Moraes Pedrozo, en el barroco tardío dieciochesco, forman junto al peninsular Juan de Araujo (fallecido en Chuquisaca de la actual Bolivia

en 1712) un entramado de polifonía muy relevante que recorría con sus partituras las capillas de Lima, Cuzco y Quito.

La literatura tiene su manifestación mayor en la obra de los jesuitas que Hernán Rodríguez Castelo bautizó, al recopilarla, como *Letras de la audiencia de Quito* (1984) y Aurelio Espinosa Pólit, centrándose ya en el XVIII, como *Los jesuitas quiteños del extrañamiento* (Espinosa Pólit, 1960). Es sobresaliente la imagen de la ciudad en algunas crónicas, que dan cuenta, por ejemplo, de la fiesta barroca, aquí por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, inmortalizado por Velázquez más que por la historia. El escribano Diego Rodríguez Urbán narra la ciudad en 1629, cuando nació el primer hijo de Isabel de Borbón y Felipe IV:

> Y llegada la noche, se pusieron en toda la ciudad tan copiosas y lucientes luminarias, que la hermosearon de manera que no se echaba de menos la luz del día. A este tiempo hizo alarde la ciudad de los fuegos que tenía prevenidos, mostrando en su diversidad gran suma de cohetes, montantes, ruedas, un gallardo castillo y otras varias invenciones, que disparados a concierto, con ingeniosos y graciosos acometimientos, hasta más de media noche, no parecía sino una furiosa y naval batalla (Herrera, 1860: 84. Cit. Rodríguez Castelo, 1984: XX).

La ciudad era descrita en una crónica del jesuita Pedro Mercado, nacido en Riobamba en 1620 y autor de varios libros de espiritualidad publicados en Cádiz y en Ámsterdam. La crónica es *La historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, escrita a mediados del XVII pero no publicada, a diferencia de otros libros del escritor, hasta 1957, por extravío de las copias enviadas para su publicación en España (extrañamente Quito no tuvo imprenta hasta 1759). La descripción de la ciudad de Quito abre el primer libro:

> La nobilísima ciudad de Quito es austral, y aunque está debajo del equinoccio no molesta con calores a sus vecinos porque por accidentes de aires y páramos es frío su temple (...) Su fundación se hizo entre cuatro montes que por todas partes la rodean; mira uno al oriente; hace espaldas el otro al ocaso, y los dos se comparten al septentrión y al mediodía. Sobre las faldas del monte más eminente que tiene el nombre de Pichincha, tiene espaciosa acogida y descansa en brazos de los otros dos que le

> hacen lados. Es esta ciudad una de las más populosas el Perú, hermosa en edificios, noble en linajes, rica en haberes, abastecida con mucha copia de mantenimientos de pan y carnes, regalada con muchos géneros de frutas que las más las traen de fuera y las meten en la ciudad por el interés de la venta. Ilústrase con una Audiencia Real....(Mercado, en Rodríguez Castelo, ed., 1984: 3),

sigue una minuciosa descripción de las numerosas iglesias, conventos, colegios, hasta dar cuenta de la arquitectura civil en usos imprescindibles:

> Como entre tan numeroso gentío que anda en pie en esta tierra, es forzoso que caigan muchos en enfermedades, y entre los caídos es preciso que hayan muchos pobres, tiene la caridad para éstos un hospital que los recibe con amor, los sustenta con regalo, les procura con medicinas la salud y la vida, y si la pierden ejercita con ellos la última obra que se practica con los cuerpos, dándoles sepultura eclesiástica en la iglesia que tiene el hospital, y en él no falta quien socorra sus almas con sufragios y sacrificios (ibidem: 4),

para narrarnos curiosas costumbres que explican el papel de los indios en el arte quiteño de la miniatura y el bilingüismo quechua-español de los españoles de la ciudad:

> Todas estas cuatro religiones –se refiere a las órdenes de dominicos, franciscanos, agustinos y mercedarios– han fabricado magníficos templos en esta ciudad y han tenido y tienen sujetos de mucho lustre, así en lo excelente de las virtudes como en lo apreciado de las letras; con éstas y con aquéllas han ocupado los púlpitos, las cátedras y los confesionarios para utilidad de los ciudadanos. Aunque estos son españoles viven entre ellos muchos indios que les sirven de pajes y les son provechosos en otros ministerios. Apenas hay en esta república oficio mecánico a que ellos no se hayan aplicado haciéndolos todos con primor; lo que más admira es el que tienen en hacer algunas imágenes pequeñas de escultura. Algunos de ellos han entrado para servir de donados en las sagradas religiones (...) El servicio de las casas de las señoras es de indias, y por eso todos los hijos de los

> caballeros y de los otros españoles saben hablar la lengua del inga, que es común y general en todo el reino del Perú. De esto se sigue una grande utilidad, y es que los que nacen en la ciudad de este reino, si llegan a ser sacerdotes, doctrinan, predican y confiesan a los indios en su propio idioma (ibídem: 5).

Sigue la narración de la llegada de la Compañía de Jesús en 1586; el terremoto de 1587 en el que, en medio de la gran mortandad de la población, se salvaron todos los jesuitas que, con faroles, confesaban a los moribundos; la gran destrucción operada, aunque la vieja casa que ocupaban los de la Compañía permaneció indemne, por lo que «con esto parece que Dios dio a entender que era su voluntad que la Compañía tuviese casa estable en esta ciudad y que los de la Compañía viviesen en ella para darles la vida espiritual a los vecinos y forasteros» (ibidem: 6). Una minuciosa descripción de la nueva iglesia y convento que el jesuita Marcos Guerra construyó señala el establecimiento emblemático de la orden que en Quito desarrolló su máxima presencia americana, convirtiendo a la ciudad en emblema del barroco. Siguen muchos acontecimientos en esta importante y casi desconocida historia. Destaca el capítulo XXXI («Reventó el volcán del cerro Pichincha y causó varios efectos») donde el acontecimiento se pone al servicio de la contrición pública (confesiones a viva voz, procesiones de todas las órdenes, hasta el efecto principal que Pedro Mercado define como «la ciudad de Quito parecía toda una muy santa ciudad»). Pero el acontecimiento, acaecido en 1660, merece el testimonio de otro testigo.

El presbítero Juan Romero, en 1660, contaba en prosa conceptista la erupción del volcán Pichincha dándonos una imagen menos idílica que la de Jacinto de Evia nos dio acerca de los montes que rodean la ciudad:

> Yacen hacia la parte del poniente tres tan vecinos como enemigos montes, pues casi todo el año miran a esta ciudad con sobrecejo, ya en las continuas lluvias que cuajan en sus cumbres, ya en las cargadas nubes de rayos y granizos que forman sus tempestades. En su fundación uno de estos tres montes filisteos, cuyas faldas de Dalila han solicitado las ruinas de sus Sansones edificios, de donde pintando una ciudad entre dos montes tomó sus armas esta república de cuantas veces ha tomado contra ellas el colérico enojo de aquestos empedernidos promontorios (Herrera, 1860: 111-112. Cit. Rodríguez Castelo, 1984: XXI).

La ciudad tiene un siglo XVIII que fue prolongación de un barroco tardío con manifestaciones arquitectónicas importantes. Tiene escritores renombrados que, en el caso de los jesuitas, vivieron el exilio italiano decretado por la expulsión de Carlos IV en 1767. El más importante de ellos es sin duda Juan Bautista Aguirre, nacido en Daule en 1725 y fallecido en su exilio italiano, en Tívoli, en 1786. La obra poética de Aguirre es importante y su visión urbana también. Nadie intentó deteriorar tanto la ciudad en la que viviera años importantes de su vida entre 1758 y 1767 como profesor de filosofía, de física y de moral en el colegio de San Gregorio. Su poema «Quito» contiene humor descriptivo de un ciudad que se le ha convertido en maldita:

Buscando un lugar maldito
A qué echarme su rigor,
Y no encontrando otro peor,
Me vino a botar a Quito;
A Quito otra vez repito
Que entre toscos, nada menos,
Varios diversos terrenos,
Siguiendo, hermano, su norma,
Es un lugar de esta forma,
Disparate más o menos.

Es su situación tan mala,
Que por una y otra cuesta
La una mitad se recuesta,
La otra mitad se resbala;
Ella se sube y se cala
Por cerros, por quebradones,
Por Guaicos y por rincones,
Y en andar así escondida
Bien nos muestra que es guarida
De un enjambre de ladrones. (Aguirre, en Rodríguez Castelo, ed., 1984: 244)

Piojos, mujeres feas y velludas, mala comida, procesiones espantosas e impías aunque lleven «cien Cristos en montón», pobreza, robos a los forasteros, frailes que no cumplen los votos, chismes, mentiras públicas, o la lluvia permanente en la ciudad en un invierno que dura «so-

lamente trece meses» en el que Quito esta «bajo las ingles del cielo,/ es decir, siempre meando», forman una visión desolada que tiene que ver con el destierro de Aguirre.

En 1802, Alexander Von Humboldt está en la ciudad de Quito y da cuenta, en un ascenso con Bompland y Montúfar al Pichincha, de la actividad del volcán y de los temblores que ha vivido en la proximidad de su cráter, que está anunciando, piensa, una nueva catástrofe sobre la ciudad que ya ha vivido tantos, pero corrige las visiones urbanas que sobre la ciudad otros habían dado: «Pese a los horrores y los peligros con que los ha rodeado la naturaleza, los habitantes de Quito son alegres, vivos y amables. Su ciudad sólo respira voluptuosidad y lujo y en ningún lado como allí reina un gusto más decidido y general de divertirse. Así es como el hombre se acostumbra a dormir apaciblemente al borde de un precipicio».



Carboncillo 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato*

La Cuba colonial con Silvestre de Balboa

Mercedes Serna

Silvestre de Balboa, que incluimos en la que José Juan Arrom denomina «Generación de 1594», ha sido considerado por Lezama Lima o Cintio Vitier como «el primer poeta cubano», manierista en la línea de Hernán González de Eslava, Mateo Rosas de Oquendo, Bernardo de Balbuena o Francisco Bramón.

Al igual que sucede con la mayoría de escritores del periodo colonial, Silvestre de Balboa Troya y Quesada nació en España, en su caso en Las Palmas, en 1563. No se sabe en qué fecha emigró a Cuba, probablemente entre 1593 y 1603. Fue Escribano del Cabildo de Puerto Príncipe donde murió alrededor de 1644.

Para comprender la obra principal de Balboa, *Espejo de paciencia*, es fundamental tener presentes los hechos históricos más importantes de esa época. En 1595 Las Palmas recibió los ataques de Drake y Hawkins y en 1599 fue invadida e incendiada por Van der Does. Cinco años más tarde, el obispo de Cuba, fray Juan de las Cabezas Altamirano, fue raptado en Yara por el capitán francés Gilberto Girón.

Espejo de paciencia, escrito entre 1605 y 1608[1] y dividido en dos cantos, narra cómo el obispo y canónigo de Puebla fray Juan de las Cabezas Altamirano es secuestrado y cómo los habitantes de Bayamo, bajo las órdenes de Gregorio Ramos, consiguen rescatarlo. El poema, que está escrito en la estrofa propia de la poesía culta, la octava real, relata hechos contemporáneos al autor. Es decir que, al igual que Ercilla con *La Araucana*, Balboa rompe con uno de los preceptos propios del género épico culto, esto es, la narración de hechos pasados, para conservar el recuerdo.

A Lezama Lima el título del poema le resultó enigmático: «Comenzar una literatura con un título de tan milenario refinamiento como Espejo de paciencia, título que menos que un esqueleto regala una nadería, nos so-

[1] *Acabado en 1608,* Espejo de paciencia *se conservó gracias a la copia que hizo el obispo de Santiago de Cuba, Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, en su* Historia de la Isla y Catedral de Cuba, *de 1760, manuscrito conservado en la Sociedad Económica de Amigos del País. De aquí fue copiado por J. A. Echevarría antes de ser destruido y publicado en la* Biblioteca cubana de los siglos XVII y XVIII, *de Carlos M. Trelles y Govin, La Habana, 1927.*

bresalta y acampa, nos maravilla y aguarda». El hecho de que *Espejo de paciencia* sea la narración de una vida ejemplar, modelo de conducta y virtud, nos indica que nos hallamos ante una obra que tiene presente el «género de espejos», de intensa vida en la literatura medieval española y europea. La infinita y ardiente paciencia del obispo es un espejo en el cual el lector debe mirarse por ser un modelo de virtud. El propio Silvestre de Balboa dio explicación del título al lector: «Movióme a escribir la prisión de este santo Obispo la paciencia con que la sufrió; y por eso le puse el título que tiene, obligado de su ejemplar vida, buenas prendas y clarísima sangre»[2]. Altamirano es el protagonista de la obra, calificado como «santo Obispo» o «Ilustre Pastor», que cumple con la función de héroe santo épico, siguiendo la línea de Gonzalo de Berceo.

Espejo de paciencia forma parte de la literatura fundacional cubana por ser prácticamente el único texto conocido de la literatura colonial de esa zona[3]. La carencia de una tradición literaria cubana, a diferencia de lo que ocurre en los virreinatos de México o Perú, obedece en gran parte a la tardía llegada de la imprenta, fenómeno que se afianzó en Cuba dos siglos después que en México. También influyó en esta falta de tradición la inexistencia en la Isla de una civilización precolombina que, por contra, es sustrato fundamental de México o Perú. Lezama Lima creará una poética fundacional imaginaria de Cuba con textos de Colón, de Hernando de Soto, Pedro Mártir o el Inca Garcilaso de la Vega. Él mismo explica su imaginario proceder: «Lo desconocido es casi nuestra única tradición».

Espejo de paciencia es un poema relevante en la historia de la literatura por el hecho de combinar la descripción de la naturaleza americana con la del paisaje clásico, en armonioso sincretismo. El color local se ilumina a través de los elementos de la flora y la fauna insulares. En la playa de Manzanilla se reúnen las gracias Eufrosina y Aglaya, las musas Erato y Clío, el viento –Favonio– y la primavera –Flora– de la arcadia garcilasiana. Es decir que en el poema se dan la mano lo pagano y lo cristiano, la mitología clásica (sátiros, faunos, centauros, náyades, semicapros, silvanos) y la natu-

[2] *En* Espejo de paciencia, *edición de Lázaro Santana, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1988.*

[3] *Recientes investigaciones han sacado a la luz otro texto poético colonial cubano. Se trata del poema épico de fray Alonso de Escobedo,* La Florida *(1598-1600), que narra el viaje de su autor por los territorios de Baracao, Cuba, etc.*

raleza y fruta caribeñas (mameyes, piñas, tunas, aguacates, mamones, pitipayas, virijí o jaguas):

De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, viajacas y guabinas,
y mostrando al Pastor con gozo y risa
de las aguas mil cosas peregrinas,
se le ofrecieron y con gran prudencia
le hizo cada cual la reverencia.

Asimismo, junto a pífanos y rabeles suenan instrumentos propios del mundo caribeño, marugas, albogues o tipinaguas, en una «imposible armonía» musical, al decir de un personaje de *Concierto Barroco,* de Carpentier.

El sincretismo no es ajeno al mundo de las letras y el arte coloniales. Basten algunos ejemplos: Quetzalcoatl se transmutó en Cortés, siguiendo el pensamiento jesuítico; el Inca Garcilaso hace de Cuzco otra Roma o encarna el cristianismo en el rey inca Huayna Cápac; Ercilla establece continuas analogías entre el mundo clásico y el de los araucanos, de tal manera que sólo comprende el mundo araucano a través del recuerdo de los clásicos; Diego Mexía de Fernangil despliega en su *Epístola a don Diego de Portugal* un sinfín de tópicos y motivos clásicos e italianos –la «brevedad de la vida», el *«memento mori»,* el tópico del *«ubi sunt»,* «el canto a la diosa Fortuna»– para narrar un tema raigal americano: los últimos años del imperio de los incas. Este procedimiento se encuentra, asimismo, en las obras de Cabello de Balboa y de Miramontes y Zuazola, respectivamente, *Miscelánea antártica* y *Armas antárticas.* Se puede hablar de la creación de un hábeas literario colonial integrado por obras cuya temática es indígena o americana, por tanto autóctona, en una estructura externa o en unas formas cuyos modelos provienen de los parámetros europeos, de la tradición culta europea. Pero de entre tantas muestras o ejemplos destaca Silvestre de Balboa porque sólo él describe con veracidad y realismo la naturaleza americana; es decir que en su obra aparece el «color local», el verdadero paisaje y la naturaleza de la Isla cubana, los frutos naturales e instrumentos musicales caribeños.

Balboa, en *Espejo de paciencia,* incluye entre sus variados personajes a grupos étnicos que componían en ese momento la realidad cuba-

na. Así lo explica José Antonio Portuondo en *Capítulos de literatura cubana*: «El Espejo de paciencia es fiel expresión de aquel período de nuestra historia en que se iba integrando, con emigrantes y naturales de diversa raza y condición, una sociedad de nuevo tipo». En la obra aparecen las razas que componían la isla cubana. Balboa describe un pueblo mestizo, sin asomo de prejuicio alguno, formado por negros, blancos y criollos, hombres libres y esclavos heroicos, como es el caso del negro Salvador: «Un etíope digno de alabanza/ Llamado Salvador, negro valiente/ De los que tiene Yara en su labranza;/ Hijo de Golomón, viejo prudente» (Canto II).

En este segundo canto, Salvador mata al pirata Girón y Silvestre de Balboa lo exalta al mismo tiempo que pide para el «negro criollo» la libertad:

> ¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
> vuele tu fama y nunca se consuma;
> que en alabanza de tan buen soldado
> es bien que no se cansen lengua y pluma,
> y no porque te doy este dictado,
> ningún mordaz entienda ni presuma
> que es afición que tengo en lo que escribo
> a un negro esclavo y sin razón cautivo.

Bibliografía

Aparicio Laurencio, Ángel: «El espejo de paciencia, primer poema épico histórico de las letras cubanas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1968, número 228.

Arrom, José Juan: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, 1977.

Bueno, Salvador: «Un intento de poesía épica en el siglo XVII: El Espejo de paciencia», en *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

González Echevarría, Roberto: «Reflexiones sobre Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1977, 35.

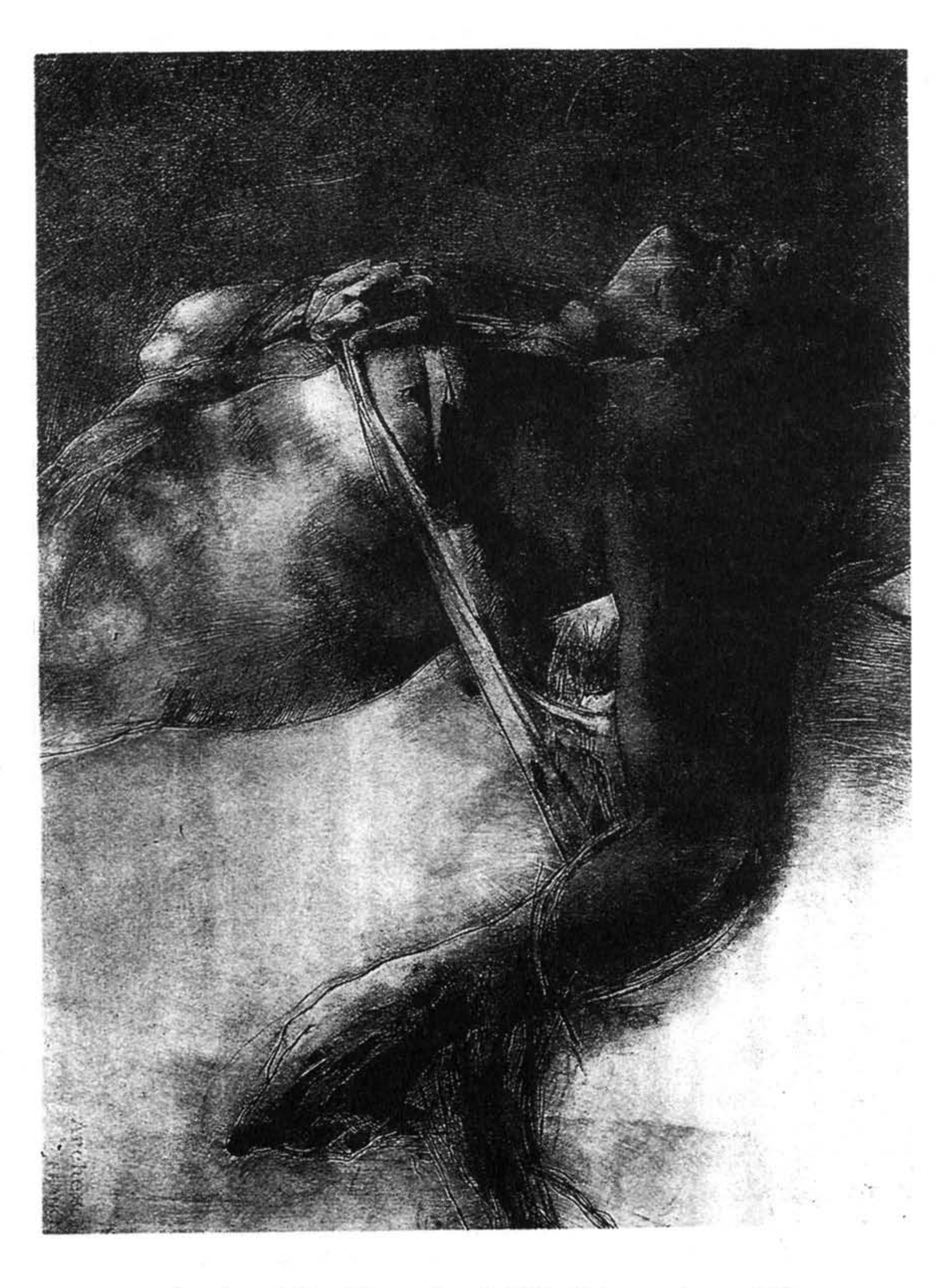
Lezama Lima, José: *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, 3 vols.

Portuondo, José A.: *Capítulos de literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

PRIETO, Abel E.: selección y prólogo a *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1988.
VITIER, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.



Carboncillo 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato*



Óleo / papel, 65 x 43,5 cm, firmado 1980. *Afiche para la exposición en la galería Jade de Colomar*

PUNTOS DE VISTA



Aguadas 33 x 24 cm, SF, SF, *Retrato de Pierre Jean*

Biographia literaria[1]

Samuel Taylor Coleridge

CAPÍTULO I

Los motivos de la presente obra –Recepción de la primera publicación del autor – Educación escolar y disciplina del gusto – El efecto de los escritores contemporáneos en mentes jóvenes – Los sonetos de Bowles – Comparación entre los poetas anteriores a Pope y sus continuadores

Ha querido el destino que mi nombre compareciera en la conversación, y en la página impresa, con más frecuencia de la que soy capaz de explicarme, ya considere la escasez, insignificancia y limitada circulación de mis escritos, ya el retiro en que ha transcurrido mi vida y mi lejanía tanto del mundo literario como del político. Por lo común se ha visto asociado a alguna acusación que no podía aceptar, o a algún principio que nunca he sostenido. No obstante, si no hubiera tenido otro motivo u otra incitación para escribir este libro, el lector no tendría que molestarse ahora en leer estas líneas de disculpa. Cuáles eran mis propósitos adicionales es algo que averiguará en las páginas que siguen. Verá que hay en ellas muy poco que me concierne personalmente. He empleado el estilo narrativo con el objetivo principal de dar continuidad a la obra, en parte por respeto a las reflexiones misceláneas que me fueron sugeridas por algunos hechos concretos, pero en mayor medida como una forma de introducir la afirmación de mis principios en política, religión y filosofía, así como la aplicación, a los ámbitos de la poesía y la crítica, de reglas que han sido deducidas de principios filosóficos. Entre los fines que me propuse perseguir, con todo, no era el menos importante el llegar, en la medida de lo posible, a un acuerdo en la larga y prolongada controversia relativa a la verdadera naturaleza de la dicción poética; y a la vez definir con el mayor grado de imparcialidad el singular carácter *poético* del poeta cuyos escritos suscitaron por vez primera esta controversia, alimentándola y avivándola desde entonces[2].

En 1794, cuando apenas había traspasado el umbral de la adultez, publiqué un pequeño volumen de poemas juveniles[3]. Fueron recibidos con un grado de aprecio que yo, joven como era, bien sabía les era concedido no tanto por sus méritos como por ser brotes de esperanza y promesa de mejores obras en el futuro. Los críticos del momento, tanto los que me dedicaron elogios como los de juicio más severo, coincidieron en observar en ellos cierto grado de oscuridad, una dicción generalmente ampulosa, y una profusión de dobles epítetos de nueva acuñación[*]. El primero de estos errores es el que resulta más difícil de detectar por el propio autor; y mi mente no estaba aún lo bastante disciplinada como para aceptar la autoridad ajena por encima de mis convicciones personales. Convencido de que las ideas que allí aparecían no podían expresarse de otra manera, o al menos de forma más perspicua, olvidé preguntarme si las ideas mismas no exigían un grado de atención incompatible con la naturaleza y el propósito de la poesía. Este comentario es aplicable, sobre todo, aunque no en exclusiva, a «Meditaciones religiosas»[4]. En lo que toca al resto de las acusaciones, las admití por entero, no sin agradecer de corazón a mis censores tanto privados como públicos sus amistosas advertencias. En posteriores ediciones podé los dobles epítetos con mano impiadosa, y empleé todas mis fuerzas en domar la hinchazón y el brillo lo mismo de las ideas que de la dicción; aunque, a decir verdad, estas floraciones parásitas de mi poesía juvenil se habían infiltrado de tal modo en los poemas extensos,

[*] *Puede ser útil recordar a los autores jóvenes la autoridad de Milton y Shakespeare. En* Comus, *y en los poemas tempranos de Milton, hay un número superfluo de dobles epítetos; mientras que en* Paraíso Perdido *encontramos muy pocos, y en* Paraíso Recobrado *apenas ninguno. La misma afirmación, o casi, se puede hacer si comparamos, dentro de la obra de nuestro gran dramaturgo,* Trabajos de amor perdidos, Romeo y Julieta, Venus y Adonis y La violación de Lucrecia con Rey Lear, Macbeth, Otelo, *y* Hamlet. *La regla que regula la admisión de dobles epítetos parece ser la que sigue: han de ser ciudadanos naturales de nuestra lengua, como «blood-stained», «terror-stricken», «self-applauding»; o, caso de hallarnos ante un nuevo epíteto, o uno que sólo se encuentra en los libros, que se trate al menos de una sola palabra, y no de dos convertidas en una por el sencillo hecho de que el editor ha insertado un guión. Un idioma que, como el inglés, carece casi por entero de casos, resulta en efecto poco adecuado, por su propio genio, para formar compuestos. Si un escritor, cada vez que una palabra compuesta se aparece ante él, buscara otra manera de expresar el mismo sentido, lo más probable es que encontrara un término mejor. «Tanquam scopulum sic vites insolens verbum»,*[1] *es el sabio consejo de César a los oradores romanos, y este precepto es doblemente válido para los escritores en nuestro propio idioma. Pero no ha de olvidarse que fue el propio César quien escribió un tratado de gramática a fin de reformar el lenguaje común por el sencillo método de acercarlo a los principios de la lógica o la gramática universal.*

[1] *Atribuido a César por Aulio Gelio en* Noctes Atticae *1.10.4: «tened siempre presente que habéis de evitar, como si de una roca se tratara, una palabra no familiar».*

que con frecuencia me vi obligado a respetar la mala hierba por miedo a arruinar la flor. Desde esa época hasta la fecha no he publicado, con mi nombre, nada que pudiera llamar la atención de la crítica anónima[5]. En lo que toca a los tres o cuatro poemas que se imprimieron junto con las obras de un amigo, las críticas, cuando las hubo, señalaron los mismos o similares defectos, aunque esta vez, según creo, con menor motivo: en concreto, se les reprochó un «exceso de ornamento», así como una «dicción forzada y elaborada»[6]. (*Véanse las críticas a la «Balada del Viejo Marino» en las reseñas del primer volumen de* Baladas Líricas *aparecidas en las revistas mensuales.*) Permítaseme añadir que, incluso en este periodo temprano de mis poemas juveniles, discernía y admitía la superioridad de un estilo austero y natural con una claridad de juicio no inferior a la que ahora poseo. Mi capacidad crítica era mayor que mi poder para poner en práctica sus dictados; y los errores de mi lenguaje poético, aunque debidos en parte a una mala elección de temas, y al deseo de otorgar colorido poético a verdades abstractas y metafísicas, gracias a las cuales un nuevo mundo parecía entonces abrirse ante mí, tenían igualmente su origen en el genuino apocamiento de mi propio talento comparativo. Durante varios años de mi juventud y temprana adultez, reverencié con tal entusiasmo a quienes habían reintroducido la viril simplicidad de los griegos y de nuestros poetas mayores, que la esperanza de escribir con éxito en el mismo estilo parecía presuntuosa. Tal vez a otros les haya sucedido algo similar; pero mis poemas tempranos están marcados por una naturalidad y una sencillez que he tratado, tal vez con menos éxito, de imprimir a mis composiciones posteriores.

En la escuela gocé de la inestimable ventaja de contar con un maestro muy sensato, aunque también muy severo. Este preceptor[*] moldeó tempranamente mi juicio y me enseñó a preferir a Demóstenes sobre Cicerón, a Homero y Teócrito sobre Virgilio, y al propio Virgilio sobre Ovidio. Me acostumbró a comparar a Lucrecio (en los extractos que entonces pude leer), Terencio, y sobre todo las piezas más castas de Catulo, no sólo con los poetas romanos de la etapa posclásica, sino también con aquellos de la edad augusta; y, según los principios del sentido común y la lógica universal, a observar y afirmar la superioridad de aquellos por lo que toca a la verdad y naturaleza nativa de sus ideas y su dicción. A la vez que estudiamos a los poetas trágicos

[*] *El reverendo James Bowyer, que fue durante muchos años el director de la escuela de Christ's Hospital.*

griegos, nos dio a leer a Shakespeare y Milton: y no en vano eran las lecciones que exigían más tiempo y más esfuerzo si uno pretendía aplicarse y escapar a su censura. De él aprendí que la Poesía, incluso aquella que informa las Odas más elevadas y en apariencia salvajes, tenía una lógica propia, tan severa como la de la Ciencia[7]; y más difícil por más sutil, más compleja, porque depende de más causas, y éstas a su vez son más transitorias. En los poetas en verdad grandes, decía, se puede asignar una razón, no sólo a cada palabra, sino a la posición de cada palabra; y recuerdo muy bien que, echando mano de los sinónimos del lenguaje de Homero propuestos por Dídimo[8], nos obligaba a que explicáramos *por qué* ninguno de ellos habría cumplido el mismo fin; y también *en qué* consistía la peculiar idoneidad de la palabra incluida en el texto original.

En nuestras propias composiciones en inglés (al menos durante los últimos tres años de nuestra educación escolar), no mostraba piedad alguna con toda aquella frase, metáfora o imagen que no tuviera un sentido firme, o cuyo sentido pudiera expresarse con iguales fuerza y dignidad en términos más sencillos. Palabras como laúd, arpa y lira, musa, musas e inspiraciones, Pegaso, Parnaso e Hipocrene, le resultaban abominables. Casi puedo imaginármelo ahora exclamando: «¿Arpa? ¿Arpa? ¿Lira? Dirás mejor pluma y tinta, muchacho. ¿La musa? ¿La musa? La hija de tu niñera, querrás decir. ¿El manantial de Pieria? Ah, la bomba del claustro, imagino.» Más aún, ciertas introducciones, símiles y ejemplos aparecían por su nombre en una lista de prohibiciones. Entre los símiles se hallaba, según recuerdo, el del manzanillo, pues se adecuaba por igual a demasiados asuntos[9]; la palma, con todo, se la llevaba el ejemplo de Alejandro y Clito, que era igualmente válido y apto a cualquier asunto[10]. ¿La ambición? ¡Alejandro y Clito! ¿La adulación? ¡Alejandro y Clito! ¿La ira? ¿La ebriedad? ¿El orgullo? ¿La amistad? ¿La ingratitud? ¿El arrepentimiento tardío? Una y otra vez, ¡Alejandro y Clito! Cuando finalmente se llegó al extremo de ilustrar el elogio de la agricultura con la sagaz observación de que si Alejandro hubiera sostenido las riendas del arado, no habría atravesado a su amigo con una lanza, este atribulado y servicial viejo amigo fue expulsado por edicto público *in secula seculorum*. En ocasiones me he aventurado a pensar que una lista de esta especie, o un *index expurgatorius*[11] de ciertas frases bien conocidas y reiteradas, tanto introductorias como de transición, incluyendo asimismo la extensa variedad de modestos egotismos y lisonjeras apelaciones, etcétera, etcétera, debería colgar públicamente de los muros de nuestros tribunales de

justicia y de nuestras dos cámaras parlamentarias, lo que supondría un gran beneficio para los asistentes, un importante ahorro de tiempo para la nación y un incalculable alivio para los ministros de su Majestad, así como un medio de asegurar el agradecimiento de los abogados, y de sus clientes, que someten sus mociones a debate en el Parlamento.

Sea como fuere, había una costumbre de nuestro preceptor sobre la que no puedo pasar en silencio, puesto que la juzgo inimitable y digna de imitación. A menudo, con el pretexto de que carecía de tiempo, dejaba que nuestros ejercicios sobre varios temas se acumularan, hasta que cada muchacho tenía cuatro o cinco que exigían revisión. Luego, esparciéndolos *todos* sobre su mesa, le preguntaba a su autor por qué esta o aquella oración no podía hallar un lugar igual de apropiado en el contexto de esta o aquella tesis; y, si no obtenía una respuesta satisfactoria, y encontraba dos errores de la misma especie en un solo ejercicio, pronunciaba su veredicto inapelable, rompía el ejercicio en pedazos y daba a hacer otro sobre el mismo tema en adición a los deberes del día. El lector, confío, sabrá disculpar este tributo de la memoria a un hombre cuyos rigores, aún ahora, no pocas veces amueblan esos sueños que la ciega imaginación emplea para justificar ante la mente las dolorosas sensaciones del sueño destemplado; pero ninguno de ellos merma o aligera la gravedad de mis obligaciones morales e intelectuales. Nos envió a la Universidad convertidos en excelentes latinistas y helenistas, y en tolerables hebraístas. Sin embargo, nuestro conocimiento de los clásicos fue el menor de los dones que recibimos de su tutela concienzuda y llena de celo. Hace un tiempo ya que partió hacia su recompensa final, lleno de años y de honores, incluso de aquellos honores que su corazón más estimaba, como los que su escuela, agradecida, le concedió, y que siguieron vinculándole a los intereses de aquella institución en la que él mismo se había educado y a la cual sirvió con dedicación toda su vida.

Por causas que no es el momento de investigar, ningún modelo del pasado, por perfecto que sea, puede influir con la misma viveza en la mente joven que las producciones del genio contemporáneo. La disciplina a la que había sido sometida mi mente, «Ne falleretur rotundo sono et versuum cursu, cincinnis et floribus; sed ut inspiceret quidnam subesset, quae sedes, quod firmamentum, quis fundus verbis; an figurae essent mera ornatura et orationes fucus: vel sanguinis e materiae ipsius corde effluentis rubor quidam nativus et incalescentia genuina»[12], eliminó todos los obstáculos que pudieran impedirme apreciar la excelencia estilística, y lo hizo sin merma de mi capacidad de disfrute. Que

me hallara preparado de tal modo para la lectura cuidadosa de los sonetos y poemas tempranos del Sr. Bowles es algo que acrecentó de inmediato *su* influencia y *mi* entusiasmo[13]. Las grandes obras del pasado le parecen a un hombre joven cosas de otra raza, con respecto a las cuales sus facultades han de permanecer en un estado de pasividad y sumisión, igual que ante las estrellas y las montañas. Pero los escritos de un contemporáneo, alguien tal vez no mucho mayor, rodeado por las mismas circunstancias y disciplinado por las mismas costumbres, tienen para él una *realidad* ostensible e inspiran, de hecho, una amistad tan intensa como la que puede unir a dos hombres. Su admiración es el viento que aviva y alimenta su esperanza. Los poemas mismos asumen las cualidades de la carne y la sangre. Recitarlos, ensalzarlos, discutir en su nombre no es sino el pago de una deuda a alguien que existe para recibirlo.

Hay, en verdad, métodos de enseñanza que han producido, y están produciendo, jóvenes marcados por un sello bien diferente; métodos de enseñanza en comparación con los cuales se nos ha pedido que despreciemos nuestras grandes escuelas privadas y universidades

> en cuyas salas cuelga la armadura
> de los invictos caballeros de antaño...,[14]

métodos gracias a los cuales los niños han de metamorfosearse en prodigios. ¡Y buenos prodigios he visto así engendrados! ¡Prodigios de engreimiento, superficialidad, arrogancia y deslealtad! En lugar de llenar la memoria, durante el periodo en que la memoria es la facultad predominante, con hechos y datos sobre los que el juicio pueda ejercitarse posteriormente; y en lugar de despertar por obra de los más nobles modelos sentimientos puros y tiernos de Amor y Admiración, que conforman el grácil y natural temperamento de la temprana juventud; a *estos* niños de teta de la nueva pedagogía se les enseña a discutir y a decidir; a sospechar de todo excepto de la sabiduría propia y la de su profesor; y a no tener nada por sagrado y libre de desprecio; niños licenciados en todas las técnicas, y en toda la impudicia y la pasión rastrera, de la crítica anónima. Sólo a disposiciones tales se aplica necesariamente la admonición de Plinio: «Neque enim debet operibus ejus obesse, quod vivit. An si inter eos, quos nunquam vidimus, floruisset, non solum libros ejus, verum etiam imagines conquireremus, ejusdem nunc honor praesentis, et gratia quasi satietate languescet? At hoc pravum, malignumque est, non admirari hominem admiratione

dignissimum, quia videre, complecti, nec laudare tantum, verum etiam amare contingit.» *Plin. Epist. Lib. I.*[15]

Fue al poco de cumplir los diecisiete años cuando tuve conocimiento de los sonetos del Sr. Bowles (en un total de veinte, publicados entonces en un panfleto en cuarto)[16] gracias a los oficios de un compañero de colegio que había dejado la escuela para ingresar en la Universidad, y quien, durante todo el tiempo que estuvo en primer grado (lo que, según nuestra jerga escolar, le convertía en un *griego*), había sido mi patrón y protector. Me refiero al Dr. Middleton, el muy erudito y excelente obispo de Calcuta:

> Qui laudibus amplis
> Ingenium celebrare meum, calamumque solebat,
> Calcar agens animo validum. Non omnia terrae
> Obruta! Vivit amor, vivit dolor! Ora negatur
> Dulcia conspicere; at flere et meminisse* relictum est.
>
> *Petr. Ep. Lib. I. Ep. I.*[17]

Fue para mí algo doblemente placentero, y que aún ahora evoco con ternura, haber recibido de un amigo tan reverenciado la primera noticia de un poeta cuyas obras, año tras año, me deleitaron e inspiraron de manera tan entusiasta. Mis conocidos de aquel tiempo recordarán sin duda el afán indisciplinado y el celo impetuoso con que me esforcé en hacer prosélitos, no sólo entre mis compañeros, sino entre todos aquellos con quienes conversaba, de cualquier rango y en cualquier lugar. Puesto que mis economías escolares no me permitían adquirir ejemplares del panfleto, yo mismo realicé, en menos de año y medio, más de cuarenta transcripciones como el mejor regalo que podía ofrecer a quienes de un modo u otro se habían ganado mi estima. Y casi con el mismo deleite recibí las tres o cuatro publicaciones siguientes del mismo autor.

He visto y tratado lo suficiente a la humanidad como para ser consciente de que soy quizás el único en sostener este credo, y de que no

* *Me alegra sobremanera verme en la necesidad de informar al lector de que, desde la fecha en que este pasaje fue escrito, se ha demostrado que la noticia de la muerte del Dr. Middleton en el transcurso de su viaje a la India era errónea. Él vive aún y ojalá que viva por mucho tiempo; pues me atrevo a profetizar que sus esfuerzos por el bienestar temporal y espiritual de sus prójimos sólo se verán limitados con su muerte.*

corro mayor riesgo que exponerme a una acusación de singularidad; así pues, nada me impide confesar que considero, y siempre he considerado, que las obligaciones del intelecto son una de las exigencias más sagradas de la gratitud. Un pensamiento valioso, o una particular cadena de pensamientos, me otorga un placer adicional cuando la puedo referir y atribuir con seguridad a la conversación o a la correspondencia de otra persona. Mis deudas para con el Sr. Bowles eran importantes, desde luego, y habían tenido un efecto inequívocamente benéfico. A una edad muy prematura, antes incluso de haber cumplido quince años, me había extraviado en los predios de la metafísica y la controversia teológica. Ninguna otra cosa me agradaba. La historia, y los hechos concretos, dejaron de interesarme. La poesía (debo aclarar que, para un escolar de mi edad, me hallaba por encima de la media en versificación inglesa y había producido dos o tres composiciones que, con independencia de mis años, sorteaban, según creo, el escollo de la mediocridad, haciéndome acreedor de más méritos de los que podían agradar al firme sentido común de mi viejo maestro), la poesía misma, no digamos ya la novela o las fábulas románticas, perdió todo su atractivo para mí. En el transcurso de los vagabundeos solitarios con que llenaba mis días de permiso (pues era huérfano, y apenas tenía vínculos familiares en Londres)[18] disfrutaba enormemente si algún pasajero, especialmente si vestía de negro[19], entablaba conversación conmigo. Pues pronto hallaba el modo de dirigirla hacia mis temas favoritos:

> Providencia, presciencia, voluntad y destino,
> Destino prefijado, libre albedrío y presciencia absoluta,
> Y término no hallaba a mis vagabundeos,
> Perdido en vanos laberintos[20].

Este impulso descabellado fue, sin duda, dañino tanto para mis poderes naturales como para el progreso de mi educación. Hubiera podido ser destructivo, tal vez, de haberse prolongado en el tiempo; pero la fortuna quiso evitarme esta prueba, en parte por la influencia de cierta familia cuyo afable hogar frecuenté de manera accidental[21], pero sobre todo por la cordial influencia de un estilo poético tan tierno, y a la vez tan viril, tan natural y genuino, y a la vez tan digno y armonioso, como el de los sonetos, etcétera, del Sr. Bowles. Bien me hubiera ido, tal vez, si no hubiera recaído en la misma dolencia mental y hubiera seguido colectando la flor y recogiendo la cosecha de la superficie cultivada en lugar de demorarme en las insalubres minas de mercurio de las profun-

didades metafísicas. Pero si, en épocas posteriores, he buscado un alivio al dolor corporal y a la sensibilidad mal administrada en las investigaciones abstrusas, que ejercitaban la fuerza y la sutileza del entendimiento sin despertar los sentimientos del corazón, aun así hubo un largo y bendito intervalo durante el cual mis facultades naturales tuvieran la oportunidad de expandirse, y mis inclinaciones primeras de desarrollarse: mi imaginación, y el amor a la naturaleza, y la percepción de la belleza en formas y sonidos.

La segunda ventaja que debo a mi temprana frecuentación de este admirable conjunto de poemas (al que, si bien me fue descubierto en fecha algo posterior, me permito añadir el *Lewsdon Hill* del Sr. Crow)[22] atañe de modo más directo al asunto que nos ocupa. Entre aquellos con quienes conversaba eran muchos los que, por supuesto, habían conformado su gusto, y sus nociones sobre poesía, leyendo los escritos del Sr. Pope y sus seguidores; o, hablando en términos más generales, de la escuela francesa de poesía, condensada y fortalecida por el entendimiento inglés, predominante a lo largo del pasado siglo. No era ciego a los méritos de esta escuela, mas, como mi inexperiencia mundana y mi consiguiente falta de simpatía por los asuntos habituales de estos poemas me hiciera poco placentera su lectura, sin duda minusvaloré la *clase* a la que se adscribían, y con la típica presunción de la juventud retiré a sus maestros el nombre legítimo de poetas. Observé que la excelencia de este modo de poesía se fundaba en la elaboración de agudas y justas observaciones sobre los hombres y sus costumbres en un estado artificial de la sociedad, por lo que hace a su principio rector y su sustancia; y en la lógica del ingenio, impartida en fluidos y vigorosos pareados epigramáticos, por lo que hace a su *forma*. Incluso cuandò el asunto se dirigía a la fantasía, o al intelecto, como en *La violación del rizo*, o *Ensayo sobre el hombre*[23], no digamos ya cuando se trataba de una narración consecutiva, como ese asombroso producto de un talento y un ingenio sin iguales que es la traducción de la *Ilíada* firmada por Pope, aun entonces se buscaba una *conclusión* al final de cada segundo verso; y el conjunto era, como si dijéramos, un *sorites* o polisilogismo; o, si se me permite remplazar una metáfora lógica por otra gramática, una conjunción disyuntiva de epigramas. Entretanto, el asunto y la dicción se caracterizaban, a mi juicio, no tanto por ser pensamientos poéticos como por ser pensamientos *traducidos* al lenguaje de la poesía. Sobre este particular tuve ocasión de hacer más claras y pertinentes mis ideas gracias a las frecuentes discusiones amistosas a que dio lugar el *Jardín Botánico* de Darwin[24], obra que recibió grandes

elogios durante años, no sólo por el público lector en general, sino incluso por aquellos cuyo genio y robustez natural de entendimiento les permitieron, más tarde, ser los primeros en disipar las «brumas pintadas» que se levantan de vez en cuando de las ciénagas extendidas al pie del Parnaso. En el transcurso de mis primeras vacaciones en Cambridge, ayudé a un amigo a preparar una colaboración para una sociedad literaria de Devonshire; y, en dicha colaboración, recuerdo haber comparado la obra de Darwin a un palacio de hielo ruso: centellante, frío y transitorio[25]. En el mismo ensayo se daban varias razones, obtenidas mayormente de comparar a los poetas latinos con los originales griegos, de los cuales tomaron sus préstamos, para justificar por qué prefería las odas de Collins a las de Gray; y el símil de Shakespeare:

> ¡Con qué pródigos y altivos aires
> Zarpa el navío esbelto de su puerto nativo
> Mimado y abrazado por el viento embustero!
> ¡De qué modo regresa, igual que un hijo pródigo,
> Con curtidas cuadernas y velas harapientas,
> Enjuto y consumido por el viento embustero![26]

a la imitación que aparece en *El Bardo*:

> Hermosa ríe la mañana, y suave sopla el céfiro,
> Mientras cabalga con orgullo sobre el azur dominio
> Con galante aparejo el dorado bajel,
> JUVENTUD a la proa y PLACER al timón,
> Indiferente al golpe del torbellino arrollador
> Que, aquietado y sombrío, su presa espera al atardecer[27].

(Pasaje en el cual, por cierto, los términos «realm» («dominio») y «sway» («golpe») son rimas adquiridas con gran esfuerzo.) Al expresar mi preferencia por el original, quería dejar claro que la imitación dependía por completo de que su autor pusiera *versalitas*, lo mismo aquí que en otros muchos pasajes del mismo poeta, en función de si las palabras eran personificaciones o meras abstracciones. Menciono esto porque, al remitir varios versos de Gray a su original en Shakespeare y en Milton, y habiendo percibido claramente hasta qué punto la antigua corrección se perdía en la transferencia, me vi conducido, en época tan temprana, a formular una conjetura que recordé muchos años después

gracias a que el Sr. Wordsworth introdujo la misma idea en la conversación, aunque con más habilidad, y desarrollándola más plenamente; esto es, que dicho estilo poético, que antes matericé como una traducción de pensamientos prosaicos al lenguaje poético, se ha mantenido, si es que no se originó en su día, por la costumbre de escribir versos latinos, y por la gran importancia que se concede a estos ejercicios en nuestros colegios privados. Con independencia de cuál fuera el caso en el siglo quince, cuando el empleo del latín estaba tan extendido entre los hombres cultos, hasta el punto de que Erasmo, se dice, olvidó su lengua materna, en la actualidad no es razonable suponer que un joven *piense* en latín, o que pueda disponer de otra guía para medir la fuerza y corrección de sus frases que la autoridad de la cual las ha tomado. En consecuencia, ante todo debe organizar sus pensamientos, y luego extraer, de Virgilio, de Horacio, de Ovidio, o tal más compendiosamente de su *Gradus*[28], hemistiquios o cuartos de verso con que revestirlos[*].

No tengo nada que objetar a un cierto grado de carácter disputador en un joven de entre diecisiete y veinticuatro o veinticinco años, a condición de que su razonamiento respalde únicamente un lado de la cuestión. Las controversias motivadas por el celo genuino con que defendí el honor de un contemporáneo predilecto[29], a quien entonces sólo conocía por sus obras, me fueron de gran utilidad en la formación y establecimiento de mi gusto y mis opiniones críticas. En mi defensa de los versos unidos por encabalgamientos, en lugar de envueltos por el broche del pareado; del lenguaje natural, ni libresco ni vulgar, que no oliera a lámpara ni a desagüe, como «Te recordaré», en lugar de la misma idea disfrazada en las galas andrajosas de

> Tu imagen, en su ala,
> Traerá la MEMORIA ante los ojos de mi FANTASÍA[30],

me veía obligado a aducir continuamente el metro y la dicción de los poetas griegos, de Homero a Teócrito inclusive; y en mayor medida de

[*] *En* Nutricia, *de Poliziano, aparece esta línea: «Pura coloratos interstrepit unda lapillos.» Hojeando un poema premiado en un concurso universitario, me encuentro con esta línea: «Lactea purpureos interstrepit unda lapillo».*

Ahora examinemos el Gradus *en busca de «Purus», donde hallaremos que el primer sinónimo es «Lacteus»; busquemos «coloratus», y veremos que el primer sinónimo es «purpureus». Menciono este punto a fin de dilucidar uno de los procesos más ordinarios en la* cimentación *de estos centones.*

nuestros poetas antiguos, de Chaucer a Milton. Pero esto no era todo. Como mi respuesta constante al principio de autoridad que se esgrimía contra mí, y que se apoyaba en poetas posteriores de gran renombre, fuera que ninguna autoridad podía obrar en oposición a la Verdad, la Naturaleza, la Lógica y las Leyes de la Gramática Universal, e impelido, asimismo, por mi antigua pasión por las investigaciones metafísicas, trabajé en la construcción de un cimiento firme sobre el que descansar de manera permanente mis opiniones, y lo hice fijando mi estudio en las facultades que componen la mente humana, y en su dignidad e importancia comparativas. Según la facultad o la fuente de la que se desprendía el placer otorgado por un poema o un pasaje concretos, así yo estimaba el mérito de tal poema o pasaje. Como resultado de mis lecturas y meditaciones, abstraje dos aforismos críticos en los que, a mi juicio, se resumían los rasgos y criterios definitorios del estilo poético; en primer lugar, que no es el poema que hemos *leído*, sino aquel al que *regresamos* con el mayor placer, el que ostenta un poder genuino y merece el nombre de *poesía esencial*. En segundo lugar, que todos aquellos versos que puedan ser traducidos a otras palabras del mismo idioma sin merma de su significado, bien en lo tocante a su sentido, o a su capacidad de asociación, o a cualquier otro sentimiento digno, poseen una dicción viciada. Obsérvese, con todo, que excluí de la lista de emociones dignas el placer que experimenta el lector ante la mera novedad, y el deseo del autor de provocar asombro ante sus poderes. Desde entonces, siempre que me he acercado a una tragedia francesa he añadido por mi cuenta dos signos de admiración al final de cada verso, como signos que señalan la admiración del autor por su propia listeza. La admiración genuina que sentimos por un poeta es una corriente subterránea y regular de emoción; está presente en todas partes, pero aparece en pocas ocasiones y lugares como excitación autónoma. En mi atrevimiento, solía afirmar que era más difícil extraer manualmente una piedra de una pirámide que alterar una palabra, o la posición de una palabra, en Milton o en Shakespeare (en sus obras más importantes, al menos), sin hacer que el autor diga otra cosa de lo que dice, o lo diga de peor manera. Me pareció ver con claridad una gran diferencia entre las imperfecciones de nuestros grandes poetas del pasado y la falsa belleza de los modernos. En aquellos, de Donne a Cowley[31], hallamos los pensamientos más fantásticos y extravagantes expresados en el inglés más puro y genuino; en éstos, los pensamientos más obvios en un lenguaje tan fantástico como arbitrario. Nuestros imperfectos poetas del pasado sacrificaron la pasión, y el apasionado flujo

de la poesía, para rendirse a las sutilezas del intelecto y los impulsos del ingenio; los modernos, por el contrario, se rindieron a las lentejuelas de una imaginería fracturada y heterogénea, aunque invariable, o más bien a un no sé qué anfibio, hecho en parte de imagen y en parte de abstracción*. Uno sacrificaba el corazón en aras de la cabeza; el otro el corazón y la cabeza en aras de la moraleja y las galas.

El lector debe familiarizarse de antemano con el estilo general de composición que pasaba en aquel tiempo por poesía, a fin de comprender y explicarse el efecto que obraron en mí los *Sonetos*, la «Monodia en Matlock», y «Esperanza», del Sr. Bowles; pues es un rasgo peculiar del genio original el que se vuelva menos y menos *sorprendente* cuanto más éxito tenga en su tarea de refinar el gusto y el juicio de sus contemporáneos. Los poemas de West tenían, sin duda, el mérito de una dicción sobria y viril, pero eran fríos, y, si se me permite la expresión, de *colores inertes*; mientras que en lo mejor de Wharton hay una rigidez que hace que sus piezas se confundan a menudo con traducciones del griego[32]. Sea cual fuere la relación de causa o impulso que haya entre el compendio de *Baladas* de Percy[33] y los poemas más *populares* de nuestra época, fueron dos poetas entonces en activo, Bowles y Cowper†, los que, gracias un estilo más sostenido y elevado, aunaron por vez primera la naturalidad en el pensamiento y en la dicción; los primeros que reconciliaron el corazón con la cabeza[34].

Es cierto, como ya he mencionado, que, por apocamiento y falta de confianza en mis propios poderes, durante un breve tiempo adopté una dicción laboriosa y florida que yo mismo estimaba, si no viciada de raíz, sí no obstante de valor muy inferior. Gradualmente, sin embargo, mi práctica se ajustó a mi juicio crítico; y las composiciones de mis veinticuatro y mis veinticinco años (por ejemplo, las piezas más breves en verso blanco, los versos que ahora aparecen en la sección introduc-

* *Recuerdo un ejemplo absurdo en el poema de un joven comerciante:*
Ya nunca más soportaré el grato dolor del amor
Ni en el tobillo de mi corazón sus mortificantes grilletes.

† *El poema* La tarea (The Task), *de Cowper, se publicó algún tiempo antes que los sonetos del Sr. Bowles; pero hube de esperar algunos años a familiarizarme con el poema. Aunque es probable que la vena satírica que recorre este excelente poema, unida al matiz sombrío de sus opiniones religiosas, hubiera prevenido,* en aquel tiempo, *que echara raíces en mi afecto. El amor por la naturaleza parece haber conducido a Thomson a una religiosidad alegre y jovial; y una religiosidad melancólica parece haber conducido a Cowper a un sentimiento de amor por la naturaleza. Uno se adentra en la naturaleza acompañado de sus prójimos; el otro se adentra en la naturaleza para huir de sus prójimos. En lo relativo a la sobriedad de la dicción, no obstante, y la armonía de su verso blanco, Cowper va muy por delante de Thomson; con todo, mi sensación es que, de los dos, Thomson era el poeta* innato.

toria de la «Visión» en la versión final de *Juana de Arco*, del Sr. Southey, libro segundo, primera edición, y la tragedia *Remordimiento*)[35] no están más por debajo de mi ideal en lo que toca al tejido general del estilo que otros versos posteriores de mi autoría. Sus imperfecciones eran, en cualquier caso, restos de la antigua levadura, y entre los muchos que me han concedido el honor de emplazar mis poemas en la misma clase que los de mis maestros, aquél o aquellos que han tratado de extraer de mi libro ejemplos de afectada simplicidad sólo han podido aducir un ejemplo, y éste extraído de un grupo de versos, medio disparatados y medio displicentes, que yo mismo concebí y caractericé como *sermioni propriora*[36].

Toda reforma, por necesaria que sea, se verá llevada por mentes débiles a un exceso que exigirá a su vez nuevas reformas. El lector me disculpará si hago notar que fui el primero en exponer *risu honesto*[37] los tres pecados poéticos que más pueden aquejar a un escritor joven. Hace mucho tiempo, tanto que debo remontarme al segundo número del *Monthly Magazine*, publiqué con el seudónimo de Nehemiah Higgen-Bottom tres sonetos, el primero de los cuales tenía por objeto reírse sin malicia del espíritu del *egotismo lastimoso*, y de la recurrencia de ciertas frases predilectas, aquejadas del doble defecto de ser a la vez trilladas y licenciosas. El segundo, con la excusa de la simplicidad, está escrito en un lenguaje bajo y rastrero, digna de las ideas que expresa. Y el tercero, cuyas frases están tomadas enteramente de mis propios poemas, se centra en el uso indiscriminado de un lenguaje y una imaginería hinchados y elaborados. El lector los encontrará en la nota*, y

SONETO I

Pensativo al atardecer, reflexionaba sobre el duro *mundo,*
Y estaba triste *mi pobre corazón; así que alcé la vista*
Hacia la LUNA*, y suspiré, suspiré; pues, ah, cuán pronto*
Se entristece el crepúsculo y naufraga en la noche: mis ojos contemplaron
Con lloroso vacío la hierba humedecida
Que lloraba, fulgente, bajo el pálido *rayo:*
E hice un alto, *en mi camino solitario,*
Y pensé *para mí en los que cruzan,* infelices,
El desolado páramo de la tristeza. Mas, ¡ay!,
Más pensaba en mí, *cuando sucedió entonces*
Que el espíritu amable *de la jovial floresta*
Me susurró al oído: «Todo eso está muy bien,
Pero no hay NADA *bueno en tener tanto de* UNA *cosa.»*
¡Ah qué TEMBLOR INEXPLICABLE *el de* mi pobre corazón!

SONETO II

¡Oh cuánto yo te adoro, apacible SIMPLICIDAD!

confío en que entienda que han sido reproducidos por intereses biográficos y no por sus méritos poéticos[38]. Tan común era, y tan establecida

---

Pues que de tus cantares su adormecida sencillez
Mi corazón penetra, y calma mis angustias,
Angustias tan pequeñas como enormes las siento:
Cierto es que piso las más suaves alfombras
De la Dama Fortuna, y que de mi tristeza
Ignoro la razón; mas si con un amigo
Disputo y me enemisto, triste sí *estoy entonces.*
Y entonces, con sonetos envuelvo, y simpatía,
Los místicos lamentos de mi lánguido pecho;
Quejándome, dolido, de mi mendaz amigo,
O denunciando, airado, la humanidad entera;
Mas, ya triste o colérico, es todo muy sencillo,
Demasiado sencillo, apacible SIMPLICIDAD.

SONETO III

¡Y esta casa arruinada es la que él construyó,
Oh deplorado Jack! ¡Y aquí apiló su malta,
En vano precavido! Y estas ratas, que tan salvajes chillan,
Chillan no sin conciencia de la culpa de su padre.
¿Pues no la vio acaso destellando en el claro?
Sí, tal vez fuera ella, la afligida doncella.
Que, si bien no ordeñara ninguna vaca de contraídos cuernos,
Ella el valle ha hechizado donde antes *vagaba,*
Y junto a ella acecha su caballero amante.
Aún calzan sus tobillos antiguos zapatones,
Y, a través del calzado, rasgado y harapiento,
Destellan sus encantos con irreal blancura.
Ay, así entre las nubes, en plena medianoche,
Hermoso luce el orbe de la luna otoñal.

La siguiente anécdota no está del todo fuera de lugar aquí, y tal vez divierta al lector. Un recitador aficionado expresó a un amigo común su intenso deseo de conocerme en persona, pero tuvo unos instantes de vacilación antes de aceptar la oferta inmediata de mi amigo, con la excusa de que «era el autor, justo era reconocerlo, de un severo y atolondrado epigrama sobre mi "viejo marino" que me había causado un gran dolor». Le aseguré a mi amigo que, si el epigrama era bueno, sólo contribuiría a aumentar mi deseo de conocer a su autor, y rogué me fuera recitado: entonces, para mi sorpresa y diversión, demostró ser el mismo que yo había escrito hacía algún tiempo y que había publicado en el Morning Post.

AL AUTOR DEL VIEJO MARINO

Eterno ha de ser su poema,
Señor, y es mucha su destreza,
Pues que resulta incomprensible
Y no tiene pies ni cabeza.[1]

TO THE AUTHOR OF THE ANCIENT MARINER

Your poem must eternal be,

se hallaba en aquel tiempo la opinión relativa a los vicios característicos de mi estilo, que un célebre médico (ahora ya fallecido)[39], comentando con su habitual gentileza algunos aspectos de mi persona a cierto caballero que estaba a punto de conocerme en el transcurso de una cena, no pudo resistirse a insinuarle que no mencionara «La casa arruinada de Jack» en mi presencia, pues «me había llevado un gran disgusto con aquel soneto», sin saber que yo era el autor del mismo.

Traducción y notas de Jordi Doce

[1] *Ofrecemos en estas páginas un adelanto de la edición española de* Biographia Literaria, *de Samuel Taylor Coleridge, de próxima aparición en la Editorial Pre-Textos. Pese a que este clásico de la crítica literaria moderna, y uno de los hitos del romanticismo europeo, mereció en su día una valiosa edición abreviada a cargo de E. Hegewicz (Labor, Barcelona, 1975), no contamos aún con una edición íntegra, rigurosa y comentada del mismo.*

Concebido en un principio como una introducción a la edición de su poesía completa, Sybilline Leaves, *publicada en 1817 a instancias de Lord Byron, Coleridge redactó los dos volúmenes de este largo ensayo en el verano de 1814, en un pueblo cercano a la ciudad de Bath, luego de una crisis mental y física que había forzado su reclusión en un sanatorio de Bristol en diciembre del año anterior. Este periodo de inactividad le condujo a un ejercicio de introspección y revisión de su vida que resultó en la escritura de su ensayo crítico más importante y perdurable. En parte biografía, en parte exposición de sus ideas sobre literatura y arte, Coleridge emprendió su redacción con dos objetivos primordiales: responder a los críticos que habían recibido de manera hostil su trabajo poético y ensayístico (y entre ellos a los muchos que juzgaban derrochado y arruinado por el opio su enorme talento), y comentar y corregir la poética que Wordsworth había expuesto en los prólogos a las distintas ediciones de* Baladas Líricas. *Haciendo uso de su inmensa erudición, y apropiándose (a veces con el descaro y el disimulo del plagiador) de las ideas de Schlegel y el Círculo de Jena, Coleridge construyó un compendio de sus experiencias como literato y sus ideas como teórico de las artes: un compendio brillante y cruzado por la genialidad pero también irregular, lleno de altibajos y prolijidades, y en el que, por lo demás, y como nota positiva, comparece un curioso talento narrativo que Coleridge no supo explotar como hubiera sido deseable en el resto de su obra.*

En lo que toca a esta edición del primer capítulo de la obra, quisiéramos hacer algunas aclaraciones. Los títulos de las obras mencionadas por Coleridge se dan en traducción española cuando aparecen en el cuerpo del escrito; si aparecen en las notas a pie de página, se da su título en inglés. Las citas de poemas ingleses aparecen traducidas al español, mientras que los versos originales han sido desplazados a las notas finales (excepto en el caso de los tres sonetos finales, que se omiten a fin de no hacer en exceso prolijas las notas). No

---

Dear sir! it cannot fail,
For 'tis incomprehensible
And without head or tail.

El epigrama (que apareció en el Morning Post *del 24 de enero de 1800) se dirigía en realidad al poeta laureado Henry Pye y su poema* Carmen Seculare *(1800). Coleridge no menciona que le fue sugerido por un poema de Lessing titulado «Die Ewigkeit gewisser Gedichte» («La eternidad de ciertos poemas»).*

sucede así con las citas del latín, que se mantienen en el cuerpo del texto (pasando su traducción a las notas).

Las notas señaladas con un asterisco o una cruz son de Coleridge, y aparecen a pie de página. Las notas señaladas con número son del responsable de la edición inglesa y de quien esto firma, y aparecen al final del artículo: dos de ellas, al aclarar referencias que aparecen dentro de una nota a pie de página del propio Coleridge, aparecen al final de dichas notas.

Para la confección del presente trabajo, hemos seguido la siguiente edición: Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, *ed. Nigel Leask, J. M. Dent, Londres, 1997.*

[2] *Se refiere, claro está, a William Wordsworth.*

[3] *De hecho,* Poems on Various Subjects *se publicó el 16 de abril de 1796, cuando Coleridge tenía 23 años. Coleridge tenía la costumbre de fechar mal sus poemas, asignándolos con frecuencia a un periodo más temprano de su vida.*

[4] *«Religious Musings», incluido en* Poems on Various Subjects *(1796).*

[5] *Esto no es del todo correcto. A la altura de 1815, Coleridge había editado, amén de innumerables artículos de opinión en la prensa nacional, una traducción del* Wallenstein *de Schiller (1800), una revista literaria y de pensamiento (*The Friend, *de 1809 a 1810), y una tragedia (*Remorse, *de 1813).*

[6] *Los otros poemas de Coleridge incluidos en* Baladas líricas *(1798) fueron «The Foster-Mother's Tale», «The Nightingale» y «The Dungeon».*

[7] *En una carta de septiembre de 1802, Coleridge había atribuido esta idea al poeta Edward Young, y en concreto a su ensayo crítico* On Lyric Poetry *(1728).*

[8] *Dídimo el Ciego o de Alejandría (Alejandría,* c. *311 -* id., c. *398). Teólogo cristiano. Uno de los hombres más sabios del s. IV, dirigió la escuela de Alejandría del 340 al 395.*

[9] *Árbol originario de las Antillas y de América ecuatorial, de savia cáustica; muy venenoso pero cuyo fruto es comestible.*

[10] *Alejandro el Grande mató a su amigo Clito en el transcurso de una borrachera, lo que le provocó más tarde intensos remordimientos.*

[11] *Lista de libros prohibidos por el Vaticano.*

[12] *«Para que no sea llevada a engaño por el suave flujo y sonido del verso, por los ornamentos y las flores, sino que examine los cimientos, la esencia misma de las palabras, y compruebe que las figuras no son un mero ornamento o una falsedad de la retórica, sino el rojo nativo de la sangre, el sentido mismo, que fluye del corazón como una pasión genuina». Se desconoce la fuente, aunque proviene seguramente de un tratado renacentista.*

[13] *El Reverendo William Lisle Bowles (1762-1850), autor de* Fourteen Sonnets, Elegiac and Descriptive, Written During a Tour, *publicados anónimamente en 1789.*

[14] *William Wordsworth,* Poems Dedicated to National Independence, *soneto XVI, l.9-10: «In whose halls are hung / Armoury of the invincible knights of old».*

[15] *Coleridge da en forma condensada un pasaje de las* Cartas *de Plinio que viene a decir lo siguiente: «Que el hecho de ser un escritor contemporáneo no vaya en detrimento de sus méritos. De haber florecido en una época distante, no sólo sus obras, sino sus retratos y sus estatuas, serían ahora objeto de un interés apasionado; ¿permitiremos entonces, llevados por una especie de hartazgo, y sólo porque se halla presente entre nosotros, que su talento se marchite y desvanezca sin honores ni admiración? Es, sin duda, una disposición muy perversa y envidiosa tratar con indiferencia a un hombre digno de la más alta aprobación, por el simple motivo de que está en nuestro poder saludarle y conversar con él, y no solo para darle nuestro aplauso, sino para acogerle en nuestra amistad».*

[16] *Coleridge se refiere a la segunda edición de la obra de Bowles, que tenía veintiún sonetos, y no veinte, como afirma.*

[17] *Petrarca,* Epistola Barbato Sulmonensi, *l.12-16: «Quien con elogios generosos tenía la costumbre de celebrar mi genio y mi pluma, dando con su aguda espuela en mi espíritu. No todo está enterrado en la tierra. ¡El amor perdura, la pena perdura! Se nos niega la vista de aquellos dulces rasgos; pero nos queda sollozar y recordar».*

[18] *La afirmación, de nuevo, no es del todo exacta. La madre de Coleridge vivió hasta 1809, y un hermano de su madre le atendió ocasionalmente durante su estancia en Christ's Hospital.*

[19] *Es decir, un clérigo.*

[20] *Milton,* Paradise Lost, *II, l.559-61: «Of providence, fore-knowledge, will, and fate, / Fix'd fate, free will, fore-knowledge absolute, / And found no end in wandering mazes lost.»*

[21] *La familia de Mary Evans, un amor de juventud, a quien Coleridge conoció en 1788.*

[22] *William Crowe (1745-1829), cuyo* Lewesdon Hill, *un poema descriptivo de tono moralizante, se publicó en Oxford en 1788.*

[23] The Rape of the Lock *y* Essay on Man, *obras del poeta neoclásico inglés Alexander Pope (1688-1744).*

[24] The Botanic Garden *apareció en dos partes en 1789 y 1791 y vertía la taxonomía botánica de Lineo en pareados heroicos, además de incluir copiosas notas científicas. Erasmus Darwin (1731-1802) fue un famoso doctor, naturalista, inventor y librepensador, así como poeta.*

[25] *La fuente de esta imagen del «palacio de hielo ruso», construido para la emperatriz Ana en el invierno de 1739-40, parece ser un largo pasaje descriptivo en el libro quinto de The Task, de William Cowper.*

[26] *Shakespeare,* The Merchant of Venice, *II, l.14-19: «How like a younker or a prodigal, / The skarfed bark puts from her native bay / Hugg'd and embraced by the strumpet wind! / How like a prodigal doth she return, / With over-weather'd ribs and ragged salís, / Lean, rent, and beggar'd by the strumpet wind!».*

[27] *Thomas Gray,* The Bard, *1757, l.71-76: «Fair laughs the morn, and soft the zephir blows / While proudly riding o'er the azure realm / In gallant trim the gilded vessel goes, / YOUTH at the prow and* pleasure *at the helm, / Regardless of the sweeping whirlwinds sway, / That hush'd in grim repose, expects it's evening prey.»*

[28] *Coleridge se refiere aquí a* Gradus ad Parnassum, *manual de prosodia latina editado en 1687 por Paul Aler, y que durante más de siglo y medio fue empleado como libro de texto en las escuelas inglesas. En su nota, por cierto, Coleridge comete un pequeño error. El verso de Poliziano que cita no pertenece a* Nutricia, *sino a otro poema del mismo autor titulado* Rusticus.

[29] *Es decir, Bowles.*

[30] *«Thy image on her wing / Before my FANCY'S eye shall MEMORY bring». Parodia del estilo neoclásico debida al propio Coleridge.*

[31] *Abraham Cowley (1618-1667), contemporáneo de John Donne y poeta de la llamada «escuela metafísica».*

[32] *Gilbert West (1703-1756), autor de imitaciones de Spenser y de una traducción en verso de Píndaro. Thomas Warton (1728-1790) fue poeta laureado y editor de Teócrito. Su soneto «To the River Lodon» fue el modelo del poema «To the River Otter», de Coleridge.*

[33] *Coleridge se refiere al muy famoso libro de Thomas Percy,* Reliques of Ancient English Poetry, *publicado en 1765.*

[34] The Task, *de William Cowper, se publicó en 1785, cuatro años antes que los* Sonetos *de Bowles. El verso blanco de Cowper fue un antecedente de los poemas «conversacionales» de Coleridge. James Thomson (1700-48) fue el autor de* The Seasons *(1730-46) y* The Castle of Indolence *(1746).*

[35] *Los poemas en verso blanco a los que se refiere Coleridge comprenden «To a Friend Who Had Declared His Intention of Writing No More Poetry», «To the Rev. George Coleridge», «This Lime-Tree Bower my Prison» y «The Dungeon». Las líneas que «aparecen en la sección introductoria de la "Visión"» (publicadas como «The Destiny of Nations: A Vision» en* Sybilline Leaves, *1817) son una revisión de 255 versos que Coleridge había insertado originalmente en* Joan of Arc, an Epic Poem, *de Robert Southey (1796). Por* Remordimiento *Coleridge entiende la primera versión de su obra, entonces llamada* Osorio, *que fue rechazada por el dramaturgo y empresario Richard Sheridan en 1797; años después, al rescribirla y someterla con éxito al juicio de Lord Byron, le dio el título de* Remorse, *«remordimiento» en inglés.*

[36] *Este lema horaciano significa «más propio de la prosa» y Coleridge, de hecho, lo utilizó para su poema «Reflections on Having Left a Place of Retirement» (1797), que Miguel de Unamuno traduciría cerca de un siglo más tarde.*

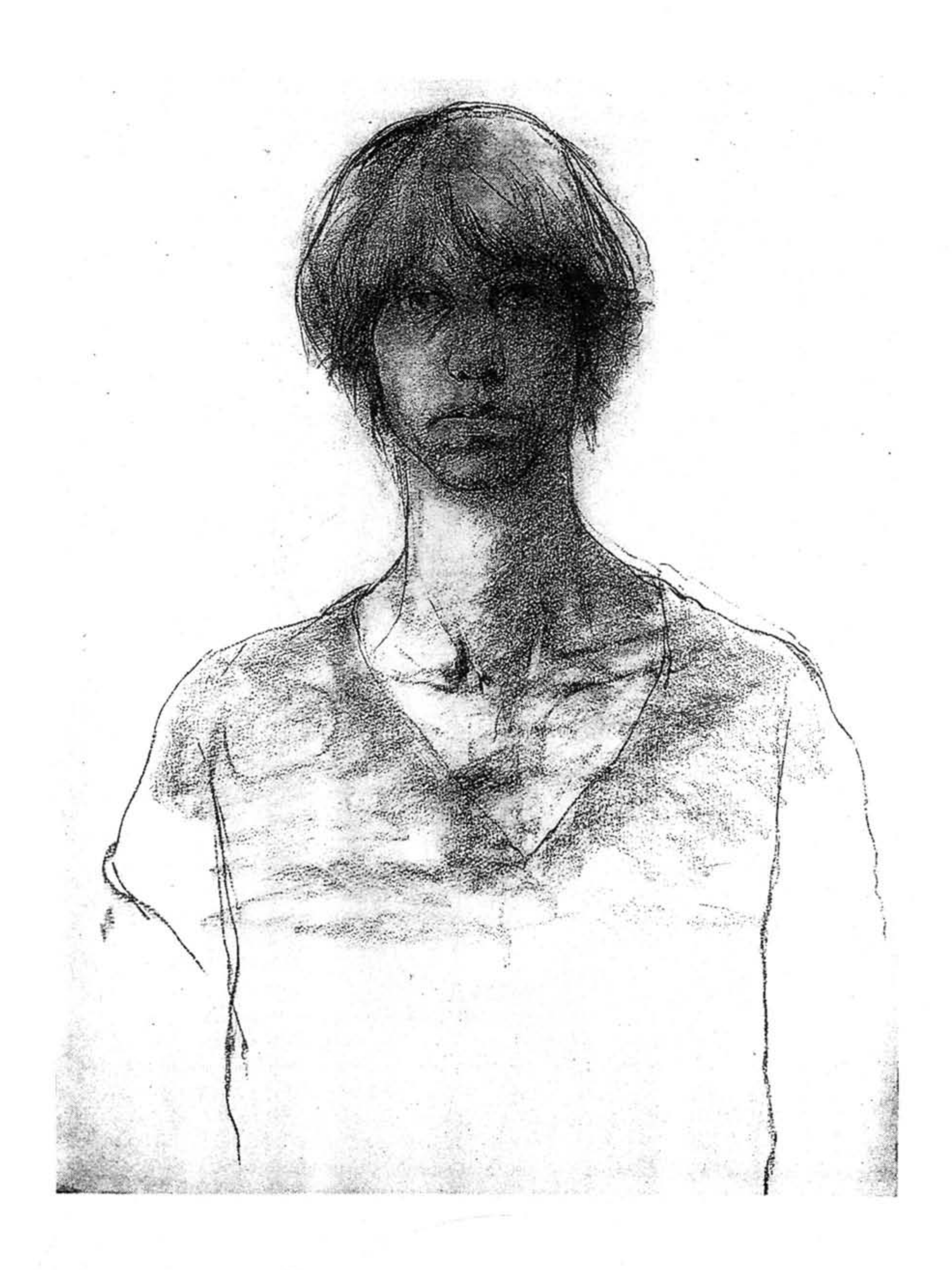
[37] *«Con risa honesta».*

[38] *Los sonetos aparecieron en el número 4 (y no en el 2) del* Monthly Magazine, *correspondiente a noviembre de 1797, con el título de «Sonnets attempted in the Manner of Contemporary Writers». La intención de Coleridge era parodiar los estilos de Charles Lamb, Charles Lloyd y Robert Southey, así como el suyo propio.*

[39] *Es probable que fuera Thomas Beddoes (1760-1808).*



Carboncillo, 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato de Pierre*



Carboncillo 76,5 x 56,5 cm, SF, SF, *Retrato de Terry*

Espanto ante la historia universal

Erwin Chargaff

I

Mi madre, que desde hacía más de veinte años había habitado un piso en Viena en el Distrito Tercero, en la Wassergasse, fue expulsada de allí en el año 1942 y llevada a una especie de campo de recogida en la Leopoldstadt. En Abril de 1943 fue deportada desde Viena a Polonia y allí, envenenado y quemado, desapareció su nombre. Había cumplido los 65 años. He meditado mucho sobre su muerte. La muerte es absurda, y la meditación no ayuda mucho. Sin embargo me he preguntado a menudo si debo considerar a mi madre una víctima de la historia universal.

Pero ahora ha resultado que no fue una víctima, sino una prisionera de guerra. En tiempos más normales, desde luego, los prisioneros de guerra no eran ejecutados sin más, pero es que entonces era un tiempo especialmente difícil. La noticia del estatus modificado de mi madre (por lo demás casi ciega) me ha llegado sólo indirectamente, pues vivo muy lejos, en Nueva York, donde las declaraciones de historiadores alemanes sólo son reproducidas raramente. Así, lo que he llegado a saber es que un famoso catedrático alemán de historia –he olvidado su nombre– ha descubierto que en el año 1938 o 1939 Chaim Weizmann declaró la guerra al pueblo alemán en nombre de los judíos. Mi madre, que seguramente jamás oyó el nombre de Weizmann, fue por lo tanto ejecutada con derecho: codetenida, coasfixiada.

No puedo negar que esto es en cierto modo un consuelo, una verdadera «dotación de sentido al sinsentido»[1]. Cierto que me resulta difícil considerar la imagen de mi madre, tal como la tengo ante mí, como la de una prisionera de guerra. Tal como yo la conocí, fue sólo demasiado pacífica y andaba sobre pies de barro.

Penas aparte, ¿pero qué maneras son ésas? Es verdad que ya desde el comienzo del pasado siglo eran los catedráticos alemanes algo pecu-

[1] *Theodor Lessing, de quien proviene, creo, esta hermosa expresión, fue por cierto asesinado mucho antes de la «Declaración de guerra judía».*

liar de lo que más convenía apartarse. Siempre estaban de algún modo echando discursos a la nación alemana, en lugar de familiarizarse con la lengua alemana, única base real de esta nación. Por supuesto que había excepciones: los hermanos Humboldt y Grimm, Gervinus, Ranke, y aún algunos otros. ¿Pero es que los historiadores de otros países abrían tanto la boca como Treitschke, llevaban los filósofos de otros pueblos el sello de la infalibilidad del espíritu del mundo tan indeleble en la frente como Hegel? Tuvo que ser un tiempo en el que en Alemania había más ratoneros que ratas. Sólo en los años treinta de nuestro siglo terminó esta ridícula idolatría, e incluso ahora pueden verse rastros de coronas de laurel en más de alguna frente injustificada, cuanto más laureada menos merecida.

Por supuesto es posible que yo esté mal informado sobre la afirmación de la declaración de guerra weizmanniana[2] y sobre el intento de aducir ésta como disculpa para las infamias indecibles cometidas contra judíos, gitanos, comunistas, homosexuales y deficientes mentales. Por lo demás no he oído nada de declaraciones de guerra de los gitanos, homosexuales y perturbados psíquicos al Reich alemán. Si resultase que mi información fuera realmente incorrecta, entonces debo pedir disculpas al catedrático y al lector de estas líneas la amabilidad de tomar el presente texto como un mero *divertimento con variazioni.*

II

¿Qué es entonces un gran historiador? Para empezar debo decir que mi espanto ante la historia universal no se extiende a aquéllos que la describen. Hay muchos escritores de historia que venero realmente y que releo siempre con gusto. Ahora bien, la historia se ha diferenciado siempre, también en los primeros tiempos, de la mayoría de las otras ciencias en que sus grandes obras estaban dirigidas a un público mucho más amplio que a los que hoy se llamaría especialistas. De hecho es la especialización cada vez más estrecha y compacta la que dificulta el surgimiento de escritos relevantes. Este efecto del hormigueo especialista se ha vuelto un problema, y no sólo para las ciencias humanas; ha deformado las ciencias naturales quizá más aún, como si en una zona

[2] *Por lo demás no puedo imaginarme que el Dr. Weizmann, un hombre muy razonable al que conocí personalmente, haya proclamado realmente una declaración de guerra tan estúpida.*

antes abierta para todos se instalasen múltiples barreras de aduana, en la mitad de las esquinas un peaje.

Los grandes historiadores escriben libros que no sólo se estudian, sino que también se leen[3]. Sus obras pertenecen al legado literario de sus lenguas y sus pueblos. Ya sea Tucídides o Jenofonte; Livio, Salustio o Tácito; Commynes, Bossuet o Michelet, Guicciardini o Maquiavelo; Clarendon, Hume o Macaulay: todos, a su manera, grandes escritores en prosa y por ello –un «por ello» que ciertamente habrá de suscitar oposición– historiadores relevantes. Todos escribieron sobre su ciudad, su país, su pueblo, y cuidaron de dar una imagen de ello que correspondiese a su propia alma y su propia época. Otros aún más cercanos a mí escribieron sobre muchas cosas, cercanas y lejanas: Heródoto o Voltaire; Gibbon, Carlyle o Burkhardt; Mommsen o Ranke. La lista es ciertamente diletante e incompleta, pues sólo puedo juzgar por conocimiento propio. Tampoco menciono a escritores de historia del presente siglo tan excelentes y distintos entre sí como Huizinga y Braudel.

Que en nuestro tiempo se ha vuelto casi imposible ser un gran algo –por lo tanto también, digamos, un gran historiador– me parece indudable. El estrado está tan saturado de pseudocelebridades –mantenidas por la saliva de las potentes fluidaciones, unidas por el pegamento de las gigantescas máquinas publicitarias– que la aparición y el reconocimiento de un creador realmente grande, sea en el campo que fuere, se ha vuelto imposible. Yo, por mi parte, sólo podría reconocerle en mi no reconocerle.

En todo caso tengo la impresión de que en el siglo XIX los catedráticos alemanes (en especial los historiadores y filósofos) se diferenciaban de sus colegas de otros países en que a la vez aparecían como la conciencia de la nación. A otros pueblos esta especie de prótesis de conciencia les hubiese parecido ridícula; los mismos estudiantes habrían rechazado que sus catedráticos les dirigiesen el pensamiento. Los países –Francia, Inglaterra, y en cierto modo incluso Austria– habían desarrollado formas sociales que le permitían a la población arreglárselas sin guías espirituales en amplios espacios. El pensamiento era un asunto privado, fuese del aristócrata, fuese del burgués; un privilegio del que se hizo mucho más uso que en la tan frecuentemente dividida y subdividida Alemania del pasado siglo. Por razones que un no-alemán

[3] *Lord Acton puede ser una excepción. Planeó grandes libros, mas no los escribió; pero sí una serie de ensayos y tratados que justifican su gran reputación.*

como yo quizá no pueda reconocer, los alemanes creen mucho más en la autoridad que otros pueblos, a los que los jerarcas les resultan más bien cómicos[4]. En el tan inestablemente remendado Reich de Bismarck, la reverencia ante la autoridad y el servilismo ante los expertos en pensamiento reconocidos por la autoridad fueron todavía mayores. No creo que *El súbdito* de Heinrich Mann pudiera haberse escrito en otro país. Así, Alemania parece ser también el único país mayor que nunca ha consumado por sí misma una revolución. La población prefería observar cómo otros les limpiaban la basura.

III

«Superación del pasado» es una expresión estúpida. Su superación, si es que hay algo así, la ha tomado siempre a su cargo el pasado mismo. La verdad es que ya hay bastante culpa en el mundo (además del pecado original, no generalmente reconocido). Algún que otro estigma de Caín llevamos todos. ¿Pero qué clase de hombres son ésos que están dispuestos a recibir su absolución de manos de un catedrático de historia? La expiación por el saber especializado es de lo más ridículo del mundo. La remisión de los pecados proclamada en congresos de historiadores se la lleva el viento; el mismo viento que hacía temblar más aún a las heladas y lastimosas figuras que esperaban ser asignadas a las cámaras de gas.

El consuelo dispensado así de insidiosamente es oropel. Para algunos mayores que podrían quizá necesitarlo llega demasiado tarde; los diversos procesos represivos ya han hecho antes su trabajo. Los jóvenes son tan poco responsables de la historia pasada como los niños que han de nacer el año próximo. La dotación de sentido practicada por algunos escritores de historia es una trampa muy raída, y será misión de los jóvenes no caer en ella.

Otro método para la desodorización del pasado, en boga ahora, no es menos rastrero. Consiste en suprimir el olor a podrido específico volviéndolo general. Se emplazan gigantescos vaporizadores con los que se extienden nubes de fetidez sobre la historia de todos los pue-

[4] *En su veneración del especialista, que en la mayoría de los casos no lo es, ofrece la actual América una nueva excepción. También los franceses, antiguamente tan chistosos, muestran amenazadores rasgos de decadencia en su súbito respeto por enérgicos tecnócratas. La especialización es el enemigo mortal del chiste. Cuanto más ingenioso es un pueblo, tanto más brusca su caída en la falta de sentido del humor. El humor requiere una fuerte dosis de desidia; y nada hay que combata con mayor ardor el especialista.*

blos. Como la historia universal tiene por desgracia mucho que ofrecer, se dispone de múltiples desodorantes: desde Gengis Khan, los templarios, los albigenses, hasta los campos de concentración británicos en la Guerra de los Boers. El favorito es el Gulag ruso, pero también la masacre de los armenios por los turcos despierta complacencia colegial. Por supuesto es ésta una forma particulannente estúpida de absolución, dado que invita a algunas platitudes– como por ejemplo, *si duo facint idem, non est idem.* No obstante es muy probable que resulte que el *idem* ocurrido en la época de Hitler fue después de todo algo completamente único. Incluso quiero suponer, en honor de los que ahora viven, que esta singularidad salta a la vista de la mayoría. Que algunos historiadores alemanes no se cuenten entre ella deriva precisamente de que son la conciencia de la nación. Pero la conciencia es siempre una plantita delicada, y al contrario que otros vegetales, se siente mejor en el vacío de la abstracción.

IV

Si la misión del historiador es simplificar la historia, entonces la necesidad de inmediata absolución no es inexplicable. La memoria de los pueblos posee sólo una capacidad limitada para las infamias nacionales. Ésta tiene que ser limpiada cada poco tiempo para hacer sitio a nuevas atrocidades. Cuando el historiador del presente aparece hasta tal punto como dragacanales nacional, no puede uno negarle una función psicohigiénica.

El malestar de los alemanes, en la medida en que penetra en mi distancia, parece que se expresa en dos tipos de quejas: que entre los años 1933 y 1945 se habría originado una ruptura en la historia alemana, y que a los alemanes, al contrario que a otros pueblos, se les habría extraviado el sentimiento de identidad nacional.

No tengo ni el derecho ni la intención de aliviar una eventual mala conciencia con buenas palabras persuasivas, pero sobre la presunta ruptura en la historia no me preocuparía yo mucho. Esto por dos razones: en primer lugar, la historia alemana tampoco es que haya discurrido por lo demás tan bonita y armónica, aun cuando sólo esta vez ha dado ocasión al mayor pogromo de la historia universal. Y en segundo lugar: igual que no pueden juzgarse las curvas de fiebre con reglas estéticas (la patología se impone a todo sentido de la belleza), tampoco puede hacerse con el flujo de la historia. El jugo de la fe en el progreso

tiene que exprimirse de datos muy reacios y secos, pues al espectador desprejuiciado toda historia le parece llena de rupturas. Sin puntos de referencia ideológicos no puede distinguirse cuándo va hacia arriba y cuándo va hacia abajo. Los hechos son los hechos, y la razón de los sucesos está en que suceden. Los escritores de historia, sin embargo, gustan de líneas claras que pulen todavía más mediante explicaciones. No obstante, parece haber una especie de principio de incertidumbre: *la propia explicación altera el hecho.*

Siendo así, debe uno preguntarse si es siquiera posible describir algo «como realmente fue». Puede uno preguntarse incluso si ello es deseable. La historia no es ni por asomo la única ciencia que en su búsqueda de la verdad ha tenido que alcanzar compromisos. Las ciencias naturales se ocupan sin cesar de descubrir verdades y consideran éstas como comparativas en relación al estado previo. ¿Pero hay un grado de comparación del adjetivo «verdadero», o es que aquél es la negación del adjetivo? Esta objeción vale aún mucho más para la historia. Así, no creo que se vaya a descubrir jamás la verdad sobre (digamos) el Reich de Hitler; habría que volver en unos siglos para ver si es que se dio entonces una ruptura. Cuarenta años no bastan. Después de ese tiempo largo (después de unos doscientos años) quizá se ponga de manifiesto que la época de Hitler encaja sin costura en la historia alemana. El respeto por lo existente debe incluir lo que ha existido, y ni siquiera diría que cada pueblo tiene la historia que se merece. Lo que comúnmente se llama historia universal me parece, como el título de este ensayo expresa ya, en todas partes y de igual modo espantoso.

V

Por lo que toca al lamento sobre el sentimiento de identidad nacional perdido, no sé si los quejicas se refieren a la falta de patriotismo o a la relajación de lo que podría llamarse arraigo. Yo no he tenido en mi vida ninguno de los dos, pero sólo he lamentado la falta del segundo[5]. Nada en el mundo está tan arraigado como un árbol, pero no se le puede llamar patriótico, salvo que se llame patriotismo al sentimiento en cierto modo instintivo de que se podría echar raíces aquí, pero no allá. Ahora bien, los alemanes fueron siempre emigrantes particularmente

[5] *En uno de mis libros,* El fuego de Heráclito, *he dedicado a este tema un capítulo, «El círculo sin centro».*

adaptables, diestros en adoptar en poco tiempo toda *couleur* de patriotismo. De mis lecturas de periódico extraigo incluso la impresión de que el entusiasmo por la potencia protectora América no es en ninguna parte tan grande y sincero como en la República Federal Alemana, de modo que podría decirse que los verdaderos patriotas americanos viven ahora en Alemania. Quizá es que la sujeción a América es proporcional a la cantidad de pasado que tiene uno que superar.

El lamento sobre la desaparición del sentimiento de identidad nacional no es injustificado y la misma pérdida no es incomprensible –sólo que habría que preguntarse primero en qué se basa esta identidad. En mi opinión tiene poco que ver con el patriotismo, por no hablar del chauvinismo; creo también que se ha visto afectada por la división de Alemania en dos partes desiguales. Ante palabras como identidad nacional o patriotismo podría uno preguntarse incluso si no es que aparecen cuando el concepto por ellas designado empieza a menguar. Quien lea escritos antiguos, de la época de los principillos, cuando no había Alemania en absoluto, verá que la identidad nacional del individuo tenía poco que ver con la política y el estado, sino que se basaba en el único fundamento verdadero, la lengua. Gryphius y Grimmelshausen, Brockes y Günther, Schubart y Möser eran alemanes porque escribían en alemán. (Así, un título de libro como *Fantasías patrióticas* de Möser anticipa ya, de hecho, el más turbio e histérico sentimiento nacional del romanticismo.)

Si por lo tanto la queja sobre la mengua de identidad tiene una base, sólo puedo interpretarla como indicio de que la lengua alemana está gravemente enferma. Esto no puede estar relacionado con la disminución de su peso en el mundo, pues no creo que por ejemplo los franceses necesiten lamentar la pérdida de su identidad, a pesar de que a su lengua no le va mejor que a la alemana. Un motivo para esta diferencia lo vería yo en la diferente actitud que adopta cada pueblo frente a su lengua. Desde el final de la época de Goethe, Alemania no ha tenido buena pinta a este respecto. La degradación de la lengua empezó al mismo tiempo que la proliferación de periódicos políticos, la verborrea vacía de los discursos políticos y el incremento de la publicidad. También la aparición de los especialistas y de la literatura especializada correspondiente contribuyó al socavamiento de la lengua. La protesta de Schopenhauer (ese tardío heredero del tiempo de Goethe) contra el estropicio lingüístico resultó, creo, inoperante. Tampoco ayudó mucho el que todavía hubiera grandes escritores de prosa – Stifter, Keller, Fontane, Kürneberger. Al llegar el régimen nazi, encontró lo que necesitaba:

una pseudolengua sin espíritu, privada de mercado. Curiosamente no parece que nadie se quejara entonces de la falta de sentimiento nacional; quizá porque de haberlo hecho le habrían cortado la cabeza.

¿Es tan mala la lengua porque lo son los hombres, o están los hombres degradados porque decayó la lengua? La mayoría es muy probable que rechace ambas alternativas. Y sin embargo yo diría que un libro como *Mi lucha* sólo podía ser escrito en la lengua en la que lo está. Así escribía y pensaba entonces un autodidacta de provincias austríaco; por lo demás una prueba de que la podredumbre lingüística no se limitaba al propio Reich alemán. Y sólo en semejante lengua se podía escribir semejante libro. Que aproximadamente al mismo tiempo en que aparecía este libro Robert Walser crease sus últimos pequeños milagros verbales y un Kraus, un Kafka, un Musil trabajasen en vano por la salvación de la lengua, puede servir de testimonio sobre lo colorido que era todavía entonces nuestro mundo gris de hoy.

¿Qué quieren realmente los quejicas? Poseen un pasaporte alemán, hablan y escriben en alemán, su divisa es presentable, y no tienen un Presidente Reagan. Nadie tiene intención de discutirles su identidad alemana federal. ¿Acaso el malestar se debe al elemento «federal»? ¿Ha vuelto a crecer algún centímetro la barba de Barbarroja? ¿Con que frecuencia hay que arrastrar al Bitburg a un viejo que mira desprevenido en todas direcciones? ¿Tiene sentido patalear con un pie meramente alegórico? ¿Tiene sentido que un pueblo se queje de su historia?

VI

Tiene tanto menos sentido en cuanto que los historiadores alemanes parecen estar a punto de fabricar una historia nueva. Será interesante ver cómo lo hacen, y si la lengua alemana y los logros verdaderamente relevantes de alemanes individuales en la música, la literatura, las bellas artes, las ciencias, etc., juegan en ello el papel que les corresponde; o si, y esto es igualmente importante, la vida de la gente corriente encuentra una expresión tan adecuada como la que han conseguido los historiadores del grupo *Annales* en Francia. No puedo decir que crea que va a ser así. Más bien será una nueva edición de alguna variante de la leyenda de la puñalada en la espalda, pues la escritura de historia alemana siempre fue maestra de la coartada. Ninguna otra historia, o así me lo parece, se vanagloria tanto de oportunidades malgastadas (malgastadas por otros), de acuerdos desaprovechados (desaprovecha-

dos por otros). Parece que a los alemanes les encanta presentarse en la historia como sufridores, como víctimas –a este respecto no muy diferentes a los judíos que tanto han perseguido.

Cuando uno lee la historia alemana, notará quizá con asombro la frecuencia con que una tribu alemana se pone a quejarse de la infamia de otra. Uno lee sobre Baviera y Sajonia, Hesse y Prusia, y puede llegar a la conclusión de que antes de 1871 no hubo historia alemana. Alemania era algo así como el África actual, un concepto geográfico en el que a menudo las fronteras trazadas por los conquistadores no coincidían con las de las tribus.

No obstante estaba la lengua alemana, que al menos desde la traducción de la Biblia de Lutero planeaba sobre todos los dialectos comarcales. Éstos jugaban de hecho un gran papel en el alemán, quizá más grande que en las otras lenguas europeas. Más que cualquier otra cosa era el instrumento del arraigo; dotaba al hablante de un respaldo como no podía hacerlo la lengua escrita; y alimentaba ésta con palabras y conceptos siempre nuevos y sin desgastar. Probablemente esta función haya acabado con la aparición de la radio y la televisión. Sin embargo, diría que es la lengua la que debe ser considerada como el factor principal en la definición de la identidad nacional. Ésta se debilita con la crónica dolencia de la lengua.

La lengua viva es también la que mantiene el vínculo con la tradición. No creo que haya otro gran pueblo que haya perdido la tradición tanto como el alemán; y lo que los historiadores quieren remendar ahora puede ser considerado como un sucedáneo de tradición. La pérdida de la tradición, sobre la que ya he hablado en el capítulo anterior[6], es también, pienso, la causa de la alienación. Los hombres, abandonados en un mundo de medios de comunicación de masas de lo más yermo, están en cierto modo aislados de lo que su antigua lengua ha producido en cuanto a grandes obras. Tomemos como ejemplo el siglo XVII. Un inglés no tiene la más mínima dificultad en acceder a los escritos de un Francis Bacon, John Donne, John Milton, Andrew Marvell, John Dryden, etc.; un francés encuentra en múltiples ediciones las obras de Corneille, Molière y Racine, las *Cartas* de Madame de Sévigné, las *Memorias* del Cardenal de Retz, los escritos de Descartes, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Malebranche o Fénélon. Pero en Alemania, quizá con excepción del *Simplicissimus,* ¿qué se puede

[6] *[El anterior capítulo del libro al que pertenece este ensayo se titula precisamente «Herencia derrochada – Sobre la pérdida de la tradición». N. del Tr.]*

encontrar de la grandiosa poesía barroca, de las novelas de Johann Beer o de los dramas de Gryphius y Lohenstein? Y sin embargo son parte mucho más importante de la historia alemana que los generales saqueadores que marcharon por países devastados.

También en estas cosas perdurará mucho tiempo aún la sangrienta línea divisoria de la época nacionalsocialista. Produjo un desenganche de la parte civilizada de la nación alemana con respecto a la cultura europea, al sustituir ésta por un «vudú» chauvinista que embrujó como una droga corazón y espíritu. Lo que esos tristes trece años demostraron fue la delgadez del enchapado que preserva hasta a los pueblos civilizados del hervor del odio ciego y general. Lo cierto es que no tengo una respuesta a la pregunta que tantas veces me he hecho: si es que esta capa protectora es más fuerte en otros pueblos. Cuando Rivarol pronunció la advertencia «Malheur à ceux qui remuent le fond d'une nation!», pensaba en la Revolución Francesa. Tampoco tengo una respuesta a otra pregunta, a saber, si es que en el caso de Alemania la membrana protectora se ha restablecido. Como en cuestiones sociales y políticas soy un lamarckista y considero posible la heredabilidad de cualidades adquiridas –así, por ejemplo, la predisposición al salvajismo sanguinario– mi optimismo está fuertemente teñido de escepticismo.

VII

En el tercer capítulo de su *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* escribe Edward Gibbon, mi favorito entre los escritores de historia:

> History ... is, indeed, little more than the register of the crimes, follies, and misfortunes of mankind.

Que la historia es sólo el registro de los crímenes, locuras e infortunios de la humanidad fue la conclusión a la que llegó uno de los historiadores más grandes. Y sin embargo Gibbon no era un escritor que se ciñese a emperadores, batallas y horror. En su libro, las corrientes filosóficas y religiosas ocupan mucho espacio, aun cuando queda la sospecha de que éstas le parecieran locuras a un espíritu de la Ilustración. La relevancia de Bizancio como punto final en cierto modo necesario para una época no pudo valorarla bien ni siquiera este gran historiador. Nuestro tiempo, que en su apéndice occidental me recuerda tanto al Bizancio tardío, quizá sea un poco más receptivo en eso.

Por cierto que otro gran historiador de esa misma época (los especialistas le niegan hoy el título de historiador), Voltaire, dijo en sus cartas y novelas cosas parecidas. Así, en *El ingenuo* (Cap. 10):

> L'histoire n'est que le tableau des crimes et des malheurs.

Gibbon y Voltaire no fueron los únicos que sacaron estas tristes conclusiones de sus lecturas y reflexiones sobre la historia. En muchos escritos históricos resuena el grito de *vanitas, vanitatum vanitas!* No con menos frecuencia, de hecho, puede leerse en los historiadores que quieren componer sus crónicas «sin ira ni pasión», que se proponen describir «como realmente fue». Por supuesto, ambas cosas son igualmente imposibles. Sin ira ni pasión puede quizá jugarse a los bolos –aunque también esto lo dudo. Y en lo que toca al segundo propósito, ¿cómo puede llevarse a cabo mientras se trate, en ese misterioso sujeto que puede serlo todo o no ser nada, de hombres? Todos sabemos por experiencia propia que el falseamiento de un suceso empieza casi al mismo tiempo que el suceso. Lo que describe la historia es una conclusión en cierto modo estadística derivada de miríadas de sucesos individuales. Puede aplicarse a todos, pero en realidad a ninguno de forma individual. Pero el lector al que la masa le parece componerse de múltiples individuos mandará al diablo la estadística y considerará la historia solamente como *una* historia.

El caso es que todos somos –por difícil que pueda resultar creerlo cuando se mira de cerca– parte integrante de la historia del mundo; todos, tanto si vivimos como si vegetamos, el Presidente Reagan tanto como yo. Con los siglos desaparece la diferencia de grandeza, y al final queda una maraña de destinos dispersos de los que el escritor de historia, según moda y preferencia, resalta alguna que otra hebra. ¿Es que entonces la historia escrita del mundo, del país, de la nación, no es realmente más que una ficción en la que sólo nombres y fechas remiten a una realidad muerta? Debe quedar claro que lo que a los hombres de una época les pareció la realidad, a los de otra puede aparecérseles como quimera. La rueda de agua gira sin cesar, hasta que un día falta el agua misma.

Mas semejante nihilismo escéptico no es desde luego el punto de vista general. Precisamente leo en una reseña de Joseph Brodsky *(The Times Literary Supplement,* 30.1.1987, p. 99): «... a degree of familiarity with history, which, in the absence of ecclesiastical teaching, is

our only available source for an ethical education[7]». Como nos falta teología, se nos dice, la historia sería nuestra única fuente disponible de educación ética. A decir verdad, yo recomendaría a los adeptos de la ética alguna lectura diferente a la que ofrece la historia universal. No obstante, si suponemos que toda ética debe empezar con el espanto ante lo espantoso (más bien debería acabar con éste), el *impromptu* pedagógico del señor Brodsky puede pasar, aunque resulta difícil entusiasmarse especialmente por la lección «punto de vista» y la música programática.

VIII

En las *Consideraciones sobre la historia universal* de Jacob Burkhardt, el pasaje sobre la grandeza histórica comienza con las siguientes palabras:

> Nuestra consideración de las influencias duraderas recíprocas de las potencias mundiales ... se cierra con la del movimiento mundial concentrado en individuos particulares: así tenemos que habérnoslas con los grandes hombres.
>
> Al mismo tiempo somos muy conscientes de lo problemático que es el concepto de grandeza; necesariamente debemos renunciar a todo lo sistemático-científico.
>
> La salida la da nuestro enanismo, nuestro atolondramiento y distracción. Grandeza es lo que *no somos* nosotros. Al escarabajo en la hierba, una mata de avellano (en caso de que la perciba) le puede parecer muy grande, precisamente porque sólo es un escarabajo.

Lo que Burkhardt, este hombre singular, no añade, es que hoy parece que son sobre todo escarabajos los que se ocupan de la descripción de matas de avellano.

Ensalzan sobre todo la ramita en la que están sentados: sería la más noble de todas las ramitas, imprescindible para una consideración sin rupturas de la historia escarabajil. Jacob Burkhardt era uno de los raros grandes que no hacen exhibición de su grandeza. Sincero y sobrio, des-

[7] *Aunque el inglés del autor, transplantado de Rusia hace no demasiado tiempo, vacila todavía un poco, supongo que la oración subordinada introducida por el «which» se refiere a «history» y no a «familiarity with history», en cuyo caso habría sido pertinente el relativo «that».*

velaba la verdad tal como se le aparecía, creando así un nuevo tipo de historia, la historia de la cultura. Ésta me parece mucho más adecuada para contribuir a la educación ética antes mencionada que todas las historias políticas y diplomáticas de guerras y dinastías tal como fueron acumuladas por los gigantes históricos de la antigüedad. La historia de la cultura en el sentido de Burkhardt y la historia social en el estilo de Fernand Braudel me parecen de hecho las únicas disciplinas históricas de las que el lector no especializado puede extraer algo que meditar. A todo lo demás le aplicaría el veredicto de Gibbon citado antes.

La historia como literatura es algo completamente diferente a la historia como ciencia. Sobre todas las obras históricas pesa en seguida el grueso polvo de lo superado, y más en nuestros tiempos especializados; pero de un Gibbon, de un Macaulay, de un Burkhardt se deja quitar fácilmente de un soplido. Incluso en el caso de Mommsen no diría esto, y menos aún en el caso del maestro de Burkhardt, Leopold von Ranke.

Las cartas de juventud de Burkhardt desde Berlín aluden a menudo a su profesor, al que estimaba mucho más como historiador que como hombre. En una carta a su hermana Louise del 15 de Agosto de 1840 describe la profunda impresión que le causaba la clase de Ranke:

> ... hace chistes a menudo, y buenos por cierto, pero cuando habla de grandes momentos la seriedad histórica se adueña clara y casi inquietantemente de su semblante profundamente arrugado. Recuerdo con claridad cómo comenzó su curso sobre la historia alemana de forma verdaderamente imponente: ¡Señores míos, los pueblos son ideas de Dios!

Cuando uno mira hoy los pueblos, quizá no pueda evitar pensar que Dios podía haber ideado algo mejor. Puestos a buscar un comienzo pomposo, yo habría dicho más bien: las *lenguas* son ideas de Dios. El inmortal versículo con el que empieza el Evangelio de Juan sirve de apoyo.

IX

Desde que era un chaval leí mucho libros de historia. Uno de los primeros libros que me regalaron mis padres fue la *Historia universal* de Jaeger en cuatro tomos. Todavía deploro la pérdida de la *Historia universal ilustrada* de Mertens: en el año 1915, en el cuarto curso de la escuela primaria en Viena, se lo presté a mi compañero Otto Premin-

ger; se negó a devolvérmelo, anticipando en treinta años su futura gloria de Hollywood. Más tarde leí sin duda mejores libros. Ya fueran crucificados los hombres de Espartaco o asesinados los templarios; ya estuviera enjaulado el sultán Bajazet o crecieran las pirámides de calaveras en Anatolia; ya conquistaran la cristiana Bizancio los cruzados o estuviera rojo de sangre serbia el campo de los mirlos; ya saqueara la Ciudad Eterna su cristiana majestad o el emperador, sin temblarle el habsbúrguico labio, mandara asesinar a su generalísimo; ya escenificaran el príncipe Eugenio o el Duque de Malborough sus sangrientos minuetos; ya fueran Federico o Napoleón, Wellington o Moltke quienes transformaban en sangre las lágrimas de pueblos torturados; ya se llamaran los lugares Verdún o Stalingrado, Dresde o Hiroshima; ya hiciera asesinar el *Führer* a sus partidarios o un presidente americano enviara sus bombarderos a matar a un estadista africano; ya las eternas víctimas se enmascararan como armenios, como kulakos o como judíos: siempre y en todos los libros era el grito «¡Muerte! ¡Muerte!» y «¡Sangre! ¡Sangre!». La historia universal entera se me aparecía como una única escultura gigantesca de carne putrescente, de sangre fermentando. Concebida por un Marqués de Sade transcendental, se extendía ante mí la historia como un bloque de miseria; no podía pasar una sola página sin que apestase.

Y así he sido probablemente toda mi vida lo que la mayoría de las personas, de derechas y de izquierdas, llamarían con desdeñosa antipatía un pacifista. Lo cierto es que rechazo esta etiqueta: suena como si describiese a algún especialista en la técnica del rechazo a la guerra. Eso sí que sin duda no lo soy, puesto que implica la esperanza en el progreso o hasta la certeza de que llegará algún día el tiempo en el que Adán, Eva y la serpiente, los tres cogidos de la mano, se pasearán en paz por las paradisíacas campiñas. A mí me falta la esperanza, por no hablar de la certeza.

Y así soy simplemente un enemigo incondicional de la historia universal, puesto que me produce náuseas. Esto no me impide leer a algunos historiadores con admiración –igual que admiro a un cocinero que consigue preparar de tal modo una morcilla que hasta a un Brillat-Savarin se le haría la boca agua en el más allá gastronómico. Pero es siempre la misma morcilla sanguinolenta, aunque puede que dependa del lado por el que se la considere. Así puede un historiador hieromante, atisbando a través del pellejo, leer la inscripción «Poetas y pensadores», mientras que otro lee «Asesinos e hipócritas». Los «hechos» son los mismos, y con frecuencia falsos; la interpretación varía con las condiciones del empleo.

Nuestro tiempo está hecho de tal modo que cada cual tiene que representar de una vez para siempre un papel obligado o libremente elegido; rótulos con la inscripción correspondiente les cuelgan de la boca y describen su previsible actitud. Los políticos como los sociólogos, los filósofos, historiadores, científicos, todos pueden seguir un guión invariable y yermo. (El escéptico en mí me dice que esto vale también probablemente para mí.) Público hay sólo un poco, y más aún para la historia, puesto que refleja cómo somos el producto del pasado por ella descrito.

No sé quién lo dijo: lo único que podemos aprender de la historia es que no podemos aprender nada de ella. Esto quizá sea correcto, y sin embargo puede haber una excepción. Quien lee correctamente la historia universal debe perder la fe en el progreso. Sólo en el siglo XVIII –tan increíblemente más civilizado que el nuestro– podría uno haber sido de otra opinión. Puedo imaginarme muy bien cómo Voltaire, Condillac, d'Alembert, Diderot, Lessing, Kant, Lichtenberg, Hume, Adam Smith, Gibbon, Galiani y Beccaria se sientan en torno a una gran mesa redonda y conversan vivamente, pues hay mucho de que hablar. (El decimotercero, Rousseau, se ha quedado en la puerta con sonrisa cohibida y maliciosa.) John Adams o Thomas Jefferson hubiesen adquirido sin duda las actas encuadernadas en cuero y las hubiesen leído con interés. Concedido, era un mundo pequeño – pero era *un* mundo, y sólo entonces hubo ocasión de tener en cuenta la posibilidad de una «educación del género humano». Tanto más profunda, tanto más terrible la caída que siguió después.

X

Cuando leo estos días crónicas sobre los intentos de saneamiento por parte de historiadores alemanes, tropiezo una y otra vez con la expresión «fundación de sentido». Fundar sentido donde presumiblemente no hay ninguno pertenece a las tareas de las agencias publicitarias, y el historiador como masajista de cerebros no es probablemente la faceta más noble de su venerable oficio. Lo que quiera decirse con eso es bien difícil de captar para un observador externo. Probablemente se trate de una rama de la mitología, a la que pertenece igualmente la no menos absurda palabra «cambio». «Fundación de sentido» suena más noble que «dotación de sentido», una expresión utilizada ya hace años por el pobre Theodor Lessing. Desde que Hölderlin hiciera un uso bien sacro del verbo «fundar», se abusa de él para altos fines, y estoy seguro

de que en la época de Hitler fue utilizado de forma espuria por más de un mistagogo escapado de la jaula retraída de Stefan George.

El caso es que «fundar» es parte del bálsamo mitológico, que inflige más heridas de las que mitiga. De acuerdo con el viejo refrán «Feliz es el que olvida, etc.» (los libretistas de *El murciélago* sólo lo han tomado prestado), la fundación de sentido logrará posiblemente transformar la absurda matanza de millones en un holocausto veterotestamentario, un sacrificio de acción de gracias, puesto que el escalofrío místico domina fácilmente al escalofrío moral y encaja también mejor en el hogar burgués.

Curiosamente, a la sabiduría popular se le ha escapado que tampoco se debe mentar la soga en casa del verdugo. Fundación de sentido viene a ser que nunca ha habido soga alguna, sino un destino trágico – lo mismo que Edipo *tenía* que mandar a su padre Layo a Auschwitz. Pero los aquejados de destino trágico hacen unas excelentes figuras históricas, y así la más reciente historia alemana será travestida pronto en una tragedia emocionante al mismo tiempo que conmovedora, en la que cada jugador puede llevar la cabeza más alta cuando no la ha perdido antes.

No tengo nada que objetar, salvo que no va a funcionar. Incluso si se le retiran del camino todos los obstáculos al carro triunfal de la fundación de sentido histórico que avanza imparablemente, queda siempre alguna piedrita aquí y allá con la que se tropieza. Una de esas piedritas me la encontré hace poco en *Die Zeit* del 13 de Febrero de 1987. Se relata allí el sobreseimiento de un proceso judicial largamente dilatado. Omito el nombre del finalmente no acusado, pues en los libros sobre los que reza *nihil indultum remanebit* es de todos modos conocido. El registro del nombre está enmarcado allí por veinte pequeñas gotas de sangre. Lo que me oprime es la pregunta sobre qué sinuosidades debe poseer una conciencia para hallar sentido y perdón en lo siguiente:

> Sus crímenes acaecieron en la escuela junto al dique Bullenhauser, frente a las puertas de Hamburgo. XX, por entonces teniente de asalto de las SS y director de base de todos los comandos externos del campo de concentración de Neuengamme, hizo colgar allí a veinte niños judíos. Previamente habían sido infectados, con objeto de hacer experimentos médicos, con gérmenes de la tuberculosis. Fueron asesinados poco antes del fin de la guerra, en la noche del 20 al 21 de Abril de 1945, por el «cumpleaños del Führer».

Traducción del alemán de Ibon Zubiaur

Luis Caballero: el largo peregrinaje del deseo

Juan Gustavo Cobo Borda

Dibujar es para mí una manera de pensar, y mi pintura es sólo la elaboración de ese pensamiento.

Luis Caballero

La cámara del amor

1968. Esos cráneo-calavera, esas forma-glúteo, esa segmentación del espacio que destaca el contrapunto de las cabezas y deja caderas y piernas en una indeferenciada superposición de cruces y rectángulos muestra una frontalidad hierática. O un abrazo tenso, ¿y por qué no decirlo?, casi desesperado.

Los bloques humanos de la inicial pintura de Luis Caballero apuntan hacia algo rígido. Hacia masas estáticas incapaces de sobrepasar sus límites. Pero en todo caso hay también allí una como urgida urgencia de volverse el uno con el otro, reconociendo, sin embargo por un color, por una suerte de peluca que los distingue uno de otro, o una línea que al nacer en ellos mismos los escinde en su interior, la imposibilidad asumida de esa compenetración. De esa fusión que no se dará nunca del todo. Intelecto y sensualidad como una constante de su trayectoria. Y bultos que ansiaban ser cuerpos pero que aún no lograban desprenderse de sus restricciones. Pero, en todo caso, con qué dominio se asentaban en el espacio y lo ocupaban con fuerza y decisión.

Lo interesante, a mi modo de ver, es el proceso de paulatina individualización de esas siluetas que se tensan y se adelgazan, se hacen más y más reconocibles aun cuando aparezcan colgadas de los pies o semejen volar por un espacio cargado de enérgica tensión y confrontaciones ambiguas. Sin embargo el premio que gana en la Bienal de *Coltejer* de 1968 con un políptico de 13 paneles que era en realidad de 18 parece refutar toda esta apreciación inicial. Quien resultaba reticente y contro-

lado buscaba, en realidad, a través de ese expresivo contraste entre azules profundos y amarillos luminosos, introducir al espectador en un cubo escénico. Esa caja plástica sería conocida como «La cámara del amor», la cual en realidad era el primer laboratorio de su obsesión: apoderarse, con la pintura, del cuerpo que desea. Hacerlo suyo, en el placer y la tortura. En el éxtasis y la caída. En el esplendor y la ignominia.

Seis parejas y dos figuras solitarias se enfrentan, se abrazan, se dan la espalda o se entrelazan en el cielo con que se cierra este recorrido. Ya no son los inmóviles centinelas que cuidan un templo vacío en el contrapunto de sus tensiones, sino un verdadero *tour de force* que busca seducir con su danza espacial, y con el quebrado camino de sus diversos bloques para así atrapar las miradas con absorbente atención, No sólo son las miradas, por cierto, sino el cuerpo mismo del espectador que debe avanzar, girar, contemplar el cielo que lo envuelve, y sentirse involucrado por esos corredores laterales donde la vieja batalla de los sexos continúa su debate plástico.

Porque se trata de pintura, y de una gran pintura, cuyas anónimas siluetas, de cuerpos indiferenciados, y cuyos sumarios rostros sin facciones se alongan con ambición descomunal. La misma pintura con que el Renacimiento llenó techos y cúpulas con escenas mitológicas de semirecubiertos desnudos, y que ahora se proyecta dentro de este túnel al vacío, con algo de experimental campo de pruebas. *Pop* y Renacimiento con nadadores que vuelan y penes que horadan los mentales bloques de hielo de la desunión.

Estamos cercados por esos homínidos que flotan y agitan las piernas o por esa pareja que el lechoso intermedio separa mientras elásticos hilos de fuerza mantienen comunicados. Como si esa emanación mutua que los distancia fuera también los mismos lazos que los condena a una unión irremediable y fatal. Pero Caballero, no hay duda, ya es un gran virtuoso que logra entrelazar todas las figuras del centro y el amplio margen derecho en un movimiento dinámico de sabios enlaces y puntuales rupturas, sea por la línea misma o por los manchones rojos –otra constante– que aluden a herida o desgarradura. Tajo que en definitiva termina por humanizar esa carencia de rostro.

Esos encuentros y desencuentros a la deriva, en el azar indiferenciado de las ciudades, llámese Bogotá o París. En tal sentido resulta asaz ilustrativa la comparación –cambio y continuidad– con otro proyecto de Caballero, veinte años después. Me refiero al gran telón de seis metros por cinco realizado en 1990 en público en la galería Garcés Velásquez. Una obra que trabajaba por la noche para mostrar al público, al

día siguiente, los avances. El arte es también ceremonia de participación. Y en donde con algo muy goyesco, de duelo de gigantes, los brazos de un cuerpo arrodillado ciñen el torso del otro, en pie, mientras las blancas líneas de fuerza del esbozo hacen más visible la torsión de las dos cabezas inclinadas hacia atrás. Acoplada lucha que bien puede ser también rítmico diálogo de placer y dolor. Que distancia entonces entre estos cuerpos soberbios y pugnaces de aquellos del principio, con sus rosas y amarillos, con los muñones de sus brazos y el pueril punto rojo de su sexo femenino. Abatidos por la densidad de su materia, estos últimos terminan por levantar vuelo, entre agonizantes ráfagas de luz.

Y el costillar de varios otros cuerpos, a la izquierda, arracimados en desorden, fatigados o jadeando en cuatro patas, hacen de marco-contorno para que su sombra circunde aún más la resaltante luz del fondo, que agudiza y magnifica esta nueva batalla carnal. Ya no es concebible el color dinámico de aquella supuesta cámara del amor. Ahora sólo existe la cruda verdad del blanco y negro. El maremagnum de curiosidad y confusión con que este vórtice de atracción y rechazo nos hunde en la palpitante geografía de los cuerpos. Los cuerpos mismos tales como son en su indefensión. De la cámara del amor hemos arribado a la masacre de la muerte y el amor.

Como en el caso de la llamada por los críticos *Cámara del amor,* (Caballero no les ponía nombre a sus cuadros), un arte público que involucra al espectador en el develamiento de una zona oscura y recatada de su ser. Que sitúa, en definitiva, su proyecto estético dentro de unas grandes coordenadas: el pintor también se ofrece, en el voyerismo de la mirada contemplativa, pues en definitiva su cuerpo mismo ha llegado a ser la pintura que despliega, con pujanza irreversible. El cuerpo ideal, no real, grande, magnífico, oscuro y avasallador que su pintura terminó por erigir. La misma, por cierto, que podemos admirar en la sala dedicada a su obra en lo que hoy es el Museo Botero, en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

¿Qué ha pasado, en definitiva, entre 1968 y 1990 para que Luis Caballero llegase a a ser el verdadero y gran pintor que ya era, camuflado y secreto, en ese gran políptico inicial de su carrera?

El largo peregrinaje del deseo

Si Luis Caballero se inicia, como hemos visto, con esas figuras aplanadas y recortadas sobre el lienzo gracias a una línea gruesa y ta-

jante, donde es el dibujo el que nos subraya fuerzas y tensiones: lo que subsiste en la memoria visual es la inercia aplastante de esos volúmenes que se confrontan y superponen en rotundas posturas.

Marta Traba en 1966, al presentar su primera exposición, ya hablaba de expresionismo: «Expresar el cuerpo humano a través de un fuerte erotismo», que era más un clima que unas formas crudamente físicas. Formas que se ubican en un espacio propio, en una composición original, de llenos y vacíos con un toque ya reconocible. Había, sin embargo, algo angustioso y agónico en esas cópulas frías. En esos bultos desmesurados y aplastantes: más que carnes semejaban masas en combate. Pero había también la fuerza de un trazo infinito con que erigió ese políptico, donde el espacio se electriza gracias a un color tan nítido como vibrante. Y donde, en últimas, las formas se entrelazan de un modo muy original y válido. Incluso esas figuras femeninas que aisladas en individuales cuadros previos tenían algo de tosco y primitivo, con lo desbordante de sus senos y lo ancho de sus caderas, aquí funcionaban en el rapto lírico y exaltado que era todo este conjunto, sin embargo meditado en cada una de sus partes. Adelantádonos, podríamos concluir diciendo que Luis Caballero tendría que dejar atrás esta luz escueta e internarse en el reino de las sombras para atrapar allí su recurrente presa: el desnudo cuerpo masculino.

La tradición de la ruptura

1972: Las manos asustadas de la figura se defienden e imploran a la vez. En otros casos la vastedad un tanto geométrica del espacio, con sus dilatados horizontes en fuga, se ve rota por una suerte de tumba verde de la cual emergen cuerpos que combaten en equívoco pugilato: ¿quién doblega a quién? ¿Quién caerá primero? ¿Quién desenmascarará al otro? Todo ello aún más inquietante ante el aparente cuerpo-nube que flota en el espacio como interrogante y a la vez como perturbadora masa informe: ¿hombre-mujer?

Visto desde el punto de llegada de su trayectoria, cuando ya asumía una franca, gozosa, revulsiva y a la vez morbosa condición homoerótica, estas primeras pinturas de Caballero, del año 66 al 72, tienen en esos verdes y rosados que fueron asociados con Roberto Matta, o en esos súbitos manchones de sangre sobre esas blancas mortajas egipcias que ciñen los cuerpos, un carácter premonitorio de toda su trayectoria.

Son esos falos rojos que rompen el contorno y anuncian el viraje decisivo que sus dibujos, sanguinas y carboncillos, dieron hacia una mayor explicitez corporal. Quizás por ello Germán Rubiano Caballero reconocerá la «destreza del artista para realizar exclusivamente con líneas finas cuerpos, volúmenes, sombras y luces». Que transita, entonces, a través del dibujo, desde ese cuerpo con cabeza ovoide y torso indiferenciado, como envoltorio o paquete rectangular, más bloque que figura, hasta esos cuerpos, en ocasión cuerpos-paisaje que pueblan sus telas. Hay emociones y expresiones que a partir de ciertas «patadas al estómago» como fueron sus encuentros con la pintura de Bacon y de de Kooning en París, los que anuncian el salto. La curiosa ruptura de quien muy pronto volvería a los manieristas italianos, al retablo de Grünewald en Colmar, a Ingres y Delacroix y a *La balsa de la Medusa* de Géricault y muy consciente de su tradición familiar. De lo que Marta Traba llamaba honor e hidalguía en una sociedad estratificada como la colombiana y que lo llevaba a realizar, en declaraciones irónicas y pugnaces, paradójicas y atormentadas, y sobre todo en su arte, una de las rupturas más radicales con el *status quo*. Fusionará religión, pintura y sexo en un único impacto arrollador y declarará, muy orondo, cómo los olores de incienso, trementina y semen serían sus preferidos.

Pero si bien esas declaraciones escadalizaban, dentro de la proverbial hipocresía nacional y su sempiterna doble moral machista, lo importante era la pintura. A partir de los dibujos y esculturas de Miguel Ángel –torsos ceñidos por telas, o de los grabados de su maestro en la Universidad de Los Andes, Juan Antonio Roda, referidos a los «Amarraperros», hombre y animal unidos por lazos que sugieren dependencia mutua– él se fija y se regodea en el cuerpo masculino y declara una y otra vez, su activa homosexualidad. Rompe, con la palabra, un tabú, y saca a la luz lo reprimido y oculto mediante esquemas clásicos: el cuerpo de Cristo, fijo o descendiendo de la cruz. Yacente o desgonzado, en el barroquismo que nos lleva de Rubens a Rembrandt. Donde finalmente la figura carismática y grandielocuente se trueca en simple animal herido. Como en el buey de Rembrandt. El obsesivo modelo masculino, antes tan ambiguo, se puebla de huesos y costillas, tendones y músculos, sombras que ya no ocultan sino que ahondan y sugieren, en esa penumbra de sábanas desordenadas y blancas telas que ciñen y resaltan.

Una ceremonia sadomasoquista que en muchos casos resalta apenas la turgencia del pene, como imán visual del deseo; y en otros, alivia do y en reposo, se torna anatómicamerite naturalista.

Las ocho litografías que realiza para el texto de Bernard Nöel: *Le château d'hors,* en 1979, muestran muy bien esa conjunción de mano y pene, cuerpo y bocas entreabiertas que agonizan en éxtasis mortal, y que reafirman los seculares vínculos entre placer y dolor, en una clarísima línea de reflexión poética que ilustra en su caso textos de San Juan de la Cruz o de Luis Cernuda con los también proverbiales enlaces entre misticismo y erotismo, cuerpo y conciencia, tal como lo ilustró el libro de George Bataille al respecto. ¿Qué hay de animal en lo humano? ¿En ese simple cuerpo que la energía vital anima en ímpetus y calmas? ¿De abandonadas posturas en el sueño o de distraída placidez en la indolencia? Todo ello lo dibujó Luis Caballero con un fervor nunca exento de conciencia artística, a fin de esclarecerse a sí mismo en el arte y no fuera de él. Su identidad sexual ya correspondía al cuadro que lo expresaba y la sensualidad se mantenía en la fluidez sagaz de la línea. Es más bien en sus dibujos de cuello y manos donde la crispación se rarifica. Se hace nudo y suplica. Contorsión y agonía, porque lo dramático de ese largo peregrinaje del deseo no concluía en *La cámara del amor* sino en el espacio helado de la muerte.

«Con un cuerpo y nada más se puede expresar todo y decir todo» Luis Caballero

Ceremonia secreta

Dar forma visual a emociones y sentimientos: el pintor que ya era Luis Caballero, residente en París, y con regulares exposiciones en Alemania, Francia, Suiza, Bélgica o España, y siempre en Colombia, se enfrentaría entonces a su mayor desafío. No la impugnación de un mundo desueto sino la creación de un mundo propio. Hacer ver. Mostrar cómo el cuerpo que apetece y desea poseer mediante la magia de su lápiz o su pincel es a la vez exultación y duelo. Plenitud juvenil y cadáver ensombrecido por esos magistrales claroscuros que nunca alcanzan a borrar del todo los tajos de la herida. El borbotón de sangre. Torsos y extremidades, penes y brazos surgen de esa oscuridad indiferenciada y proponen la visión fragmentada de un cuerpo que en muchas ocasiones es también paisaje: dunas, oquedades, colinas, cañadas. El pintor se pierde en el deleite de esa contemplación erótica. Éxtasis y agonía, alcanza a vislumbrar una luz que se extingue de modo brutal y súbito. Bien puede ser el estallido anonadante del orgasmo como la espada luminosa de Caravaggio. Sólo que en muchos casos ese amasijo

yacente de cuerpos promiscuos sobre los impersonales tablones del piso de un estudio o incluso sobre periódicos sucios de sangre seca carecen de cualquier trascendencia. Son apenas las fotos con que se documenta un crimen. Las sórdidas noticias policiacas de un sueño confuso.

Pintar la misma agonía de hombres desnudos, una y otra vez, para evocar y transmitir el placer que emana del dolor, la sensualidad equívoca de las posturas, la utilización, como él mismo lo dice, tanto de «las fotografías de asesinatos sórdidos como de toda la historia del arte» terminaba por plantear preguntas acerca de la ética que implicaba recurrir al horror como elemento estético. La negrura del abismo. Ya no se trataba sólo de su país, Colombia, cuyo galerista en París, Albert Loeb, consideraba «profundamente religioso, violento y fanático», ni de sus propias perplejidades y dudas entre esa tribu de ironistas escépticos que eran su padre, Eduardo Caballero Calderón, escritor y periodista, su tío Lucas Caballero, *Klim,* periodista y humorista y su hermano Antonio, periodista y caricaturista mordaz, sino de ese instinto, casi fáustico, de intentar atrapar, por la pintura, un cuerpo perpetuamente inalcanzable. Una forma que se disgrega. Un perfil que se desvanece en la oscuridad del olvido, por más que haya sido punzante e indeleble la imagen que suscita y que sus cuadernos y apuntes registran. Esa imagen, en definitiva, con que él busca seducir, conmover y estremecer.

En su estudio parisino de la rue d'Alésia, poblado de gatos, Luis Caballero vuelve a contemplar los cuerpos adolescentes de esos modelos masculinos que se alquilan o se entregan, y las desgarbadas figuras de esos amigos suyos que comparten sus gustos. Está solo. Lo acompaña la memoria de los cuadros que hizo y la decisión de irse a morir a Bogotá, cerca de su hermana Beatriz y su amiga Aseneth Velásquez, compañera en los Andes y *factotum* junto con Alonso Garcés, de su carrera. Sin embargo en el crujiente silencio de la noche, no se resiste: retorna su cuadro, siempre igual, siempre distinto. Sísifo encadenado a esos grandes ojos acuáticos, tan desamparados como sarcásticos. Sin embargo las fuerzas lo abandonan, incluso para desplazar medio metro esos grandes telones que mañana envolverán y empacarán en su estudio, en la mirada de tantas gentes que seguirán recibiendo el don impactante de su arte, tan sobrio y ferviente en ocasiones como anhelante y humano en otras. Sentado en su silla, intentará apenas un pequeño boceto, una simple línea que diga su dicha. Sólo entonces reconoce que ya todo fue dicho y bien dicho. Piensa entonces en dormir una o dos

horas. El viaje es largo, incluso para morir en Bogotá. Hay que estar listo y se olvida uno de tantas cosas. Mejor acostarse un rato, los ojos abiertos en la oscuridad.



Carboncillo 102 x 73 cm, SF, SF, *Retrato de Ryan*

CALLEJERO



Lápiz 28,5 x 38,5 cm, Firmado SF, *Retrato de Marcus*

Entrevista con Cintio Vitier

Carmen Cañete Quesada

—*Me gustaría comenzar preguntándole si es Ud. consciente de la importancia de su testimonio sobre la llegada de escritores republicanos a la Isla.*

—Pues yo creo que sí es importante. No por mí sino por ellos, porque soy de los pocos sobrevivientes de aquella oleada maravillosa que llegó a Cuba. Poetas y pensadores, ahora recuerdo incluso juristas como Luis Recaséns Siches, y también a Claudio Sánchez Albornoz o el famoso medievalista Ramón Menéndez Pidal, a quien siempre llamábamos en Cuba el «sucesor de Menéndez Pelayo», que nos trajo los cantos y romances anónimos españoles. Todo aquello fue una verdadera fiesta espiritual para nosotros. Yo tengo un versito de la época que dice: «Venían de la tragedia, nos trajeron la dicha», y es cierto que fue así.

—*¿Quiénes eran a su juicio los escritores exiliados que dejaron mayor huella en Cuba?*

—Los poetas más importantes desde luego fueron Juan Ramón, Salinas, Cernuda y Manuel Altolaguirre. Este último pasó mucho tiempo aquí y tenía una imprenta portátil muy bonita que se llamaba «La Verónica», con la cual hizo ediciones de Martí y de poetas cubanos y españoles. Su esposa, Concha Méndez, era un personaje inolvidable también. Pero los más importantes para nosotros fueron desde luego en primerísimo lugar Juan Ramón, y después, años después, María Zambrano.

—*¿Qué recuerda de la discípula de Ortega y Gasset?*

—Pues de todo ese grupo yo diría que es la más importante..., aunque más importante que Juan Ramón no hay nadie. Pero sí, lo fue en el sentido de que estuvo más de diez años. Ella dijo que aquel había sido el período docente más largo de toda su vida porque pronunciaba con-

ferencias aquí en Cuba incesantemente. María tuvo además una amiga que la ayudó económicamente, que fue Lydia Cabrera, una persona muy respetable que hizo la obra de investigación, después de Fernando Ortiz, más importante sobre la cultura de origen africano en Cuba. Y que bueno, no estuvo de acuerdo con la Revolución, pero es alguien a quien nosotros respetamos mucho aquí. Personalmente la ayudaba porque María vivía muy modestamente, claro, y me imagino que en España sería igual, aunque venía de una familia acomodada. Pero a ella le gustaba mucho Cuba, y decía que Cuba era su «patria prenatal», ¿te imaginas? Este epíteto de ella es algo insondable, y nosotros la adoramos porque fue muy amiga nuestra hasta donde podía serlo, porque era nuestra Maestra.

—No cabe duda que de todos ellos Juan Ramón Jiménez supuso una fuente de inspiración para Eugenio Florit, José Lezama Lima, y otros jóvenes poetas –apenas adolescentes—en período de gestación literaria, entre los que se encontraban su esposa Fina y Ud. ¿Existe alguna anécdota que desee compartir sobre aquel encuentro?

–Bueno, ya todo lo que recuerdo se ha convertido, como diría Eugenio D'Ors –no sé si te acuerdas– en «anécdota y categoría», porque son cosas que se han convertido para nosotros en fuente de conocimiento, de sabiduría para siempre, como el conocimiento directo de Juan Ramón y también de su esposa Zenobia. Porque Zenobia era otro aspecto de España, aunque los dos constituían realmente una unidad, pero esa unidad era muy diversa. Ella era una persona muy luminosa, y en ese sentido la recordamos con mucho cariño. Y recordamos no tanto sus opiniones sino su persona, y eso también es importante, no sólo lo que las personas piensan, sino lo que son. Todo Juan Ramón nos fascinó totalmente y fue nuestro Maestro de poesía en absoluto. Lezama dijo una cosa en una entrevista que hay que recordar: «Juan Ramón no nos enseñó *su* poesía sino *la* poesía», y ésta es una distinción muy importante. No estaba haciendo proselitismo de su modo de ver la poesía, él quería conocer la poesía *nuestra*. Y un dato puramente emotivo que yo siempre recuerdo es el manuscrito ese que me escribió en un viaje que realizó a Washington. Él me lo envió desde allí y después regresó a Cuba. Y lo recuerdo siempre porque en el año 38 cumplía yo diecisiete años, y ese año salió mi primer librito con las palabras de Juan Ramón.

—Y prologado por José María Chacón y Calvo.

—Bueno, él fue quien dijo cuando leyó aquella carta: «no salgo de mi asombro». Yo no sé, es que me querían mucho [sonríe][1].

—Prueba del interés de Jiménez en la difusión de la obra incipiente de jóvenes poetas cubanos fue la antología que preparó sobre la poesía cubana –o el «granero», como él solía llamarla amistosamente–...

—Sí, José María Chacón y Calvo, Camila Henríquez Ureña y Juan Ramón fueron quienes se encargaron de la presentación de esta «cosecha» conocida como *La poesía cubana en 1936*, con un estudio introductorio de Juan Ramón. Fíjate que él llegó a Cuba en diciembre del 36 y en el mes de febrero del 37 se está realizando en el Teatro Campoamor de La Habana un festival donde él recoge todas las tendencias de la poesía cubana. Nunca más se ha repetido semejante acontecimiento en Cuba. Y este festival se debió al amante de la «inmensa minoría», cosa que se le criticó mucho porque no entendieron lo que él quería decir, porque la minoría para él era la de los «aristos», no de clase, sino de «los mejores» que no necesariamente tienen que estar entre los nobles, sino en todas las clases. Él lo aclaró aquí en La Habana y lo dijo varias veces en nuestras conversaciones. Y en su obra misma está muy claro que él había aprendido su sentido del rigor en la poesía, de los obreros de Moguer, de los artesanos, de los carpinteros, de los agricultores, de aquellos personajes que él mencionó aquí en una conferencia absolutamente inolvidable y fundamental para nosotros y para siempre: «El trabajo gustoso».

–Ya que menciona a Camila Henríquez Ureña, no sé si ha leído la novela histórica In the Name of Salomé *de la escritora dominicana Julia Álvarez.*

–No, pero supongo que se refiere a Salomé Ureña, la madre de Camila. Ella era la poetisa nacional de Santo Domingo.

—Ciertos pasajes de esta novela van dedicados a la amistad entre Camila y Jorge Guillén; y existen además referencias a Jiménez, quien

[1] *Reproduzco la carta de Jiménez a la que se refiere Vitier: «Cynthio Vitier, poeta y músico, vocativo, vive y muere en Cuba existencia trascendental, cercado de completos horizontes isleños y universales con luz eterna. A los 17 años de alma y carne sitiadas por lo desnudo, es ya centro de sí mismo».*

corrigió y comentó algunos versos de Camila. ¿Conocía Ud. esta faceta poética de la ensayista dominicana?

—Pues nunca supe que Camila Henríquez Ureña escribiera poesía. Ella tuvo dos serenas pasiones: la enseñanza y el feminismo. Pero un feminismo esclarecido y no fanático. El fanatismo nos asedia siempre en una cosa u otra, y ella llevó su feminismo con mucha elegancia. Camila se puso al servicio de la Revolución incondicionalmente y desde el principio. Yo trabajé con ella en un proyecto de biblioteca básica de cultura cubana, que quedó un poco en proyecto, finalmente.

—Existen copia de estos poemas de Camila glosados por Jiménez en los archivos del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia Cubana de la Lengua. También se conservan algunas cartas que evidencian la amistad de la joven dominicana con Jiménez y Zambrano. ¿Recuerda haber presenciado algún encuentro entre éstos y Camila?

—Lo que siempre recordamos Fina y yo es que ella tenía un modo muy peculiar de hablar, era muy esbelta, tenía un tono «cantabile», melódico al hablar en público. Y Fina y yo la recordamos como si la estuviéramos oyendo: «No le podrán quitar a él, como a Garcilaso, su dolorido sentir», refiriéndose a Juan Ramón. Camila era una maestra sin pedanterías de ningún tipo, era una maestra esencial como lo fueron sus hermanos. Aquí fue una figura importante Max Henríquez Ureña. Pedro estuvo de paso varias veces, dio unas conferencias magistrales, pero sobre todo Max fue quien más interés tuvo por la literatura cubana, cuya historia escribió. Y ella hizo cuadernos de trabajo inolvidables para las escuelas después del triunfo de la Revolución.

—De los 63 poetas cubanos que integran esta antología, Nicolás Guillén merece especial distinción por su labor reivindicativa del elemento africano en la Isla. ¿Qué tipo de relación estableció Jiménez con el poeta afrocubano, popular ya por aquel entonces por Motivos de son *y* Sóngoro Cosongo*?*

—Yo eso no lo sé. Date cuenta que yo tenía quince años, y además yo nunca he querido ser adicto a los grupillos y a la vida literaria que a veces no es muy agradable. Me imagino que tú lo sabes ya, inevitablemente... [sonreímos]. Y te digo esto porque yo no tuve noticia de esa

relación, pero de acuerdo a lo que Juan Ramón escribe en el prólogo a la antología o el «granero», tenía una gran estimación por lo que hacía Guillén. Por otra parte, él dijo una cosa importante en Cuba, que existía una «poesía inmanentemente antiimperialista».

—¿Inmanentemente antiimperialista?

—Sí, porque el último objetivo de la poesía es la belleza, y la belleza es la prefiguración de la justicia. Por eso existe una estrecha relación entre la poesía y la izquierda ideológica. Por cierto, sería bueno que conocieras a Aitana Alberti, la hija de don Rafael, quien vive aquí desde hace años y que está dirigiendo el «Proyecto Sur» de poesía, y hace poco hizo unas actividades muy bonitas en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Alberti, Lorca y después Juan Ramón eran maestros para todos nosotros, aunque después se distanciaron. Sobre todo Juan Ramón con la Generación del 27. Yo tengo mis opiniones sobre eso, pero bueno, no quiero entrar en ello porque es un tema polémico, por su relación con Guillén y Salinas, en fin...

—Pues precisamente una de mis preguntas está relacionada con la publicación en la revista Orígenes *de «Los poetas profesores», décima que supuso una afrenta directa de Jorge Guillén a la obra y persona de Jiménez, y que provocó a su vez la enemistad entre Lezama y José Rodríguez Feo. ¿Cree Ud. que la respuesta de Jiménez a su adversario estaba plenamente justificada? Me gustaría escuchar su versión de este penoso enfrentamiento.*

—A mí me parece que ellos no acabaron de entender bien qué quería decir Juan Ramón cuando hablaba contra los poetas profesores, porque él no tenía nada contra los profesores. Él mismo fue profesor en Puerto Rico durante años, como tú sabes. No se trataba de eso, se trataba de poesía un poco escrita para los profesores [sonríe]. Porque Juan Ramón tuvo una intuición, a mi juicio, que hay que analizarla en profundidad y no en anecdotario, y en profundidad es como se entiende de veras a Juan Ramón. Él percibió una tendencia en la poesía contemporánea que ha seguido haciendo daño, y es el protagonismo del «injenio» —y con jota de Juan Ramón—. La poesía se ha convertido en el ingenio hasta los días de hoy, y eso fue una profecía de Juan Ramón. Un intermediario de inmenso talento se llama Jorge Luis Borges, que después de la inocencia y el *Fervor de Buenos Aires* empieza a hacer

una poesía basada en lo ingenioso, lo ingenioso y lo ingenioso. Pero la emoción, el «corazoncito», ¿dónde está? Esa cosa del ingenio Juan Ramón la veía como un azote para la poesía y por eso se opuso tanto, y finalmente se convirtió en un problema personal. Y eso lo vio en Pedro Salinas y lo vio también en Guillén. Y sí, creo que la afrenta de Juan Ramón estaba justificada porque nosotros no habíamos leído bien esos versos de «Los poetas profesores» que había publicado Guillén en *Orígenes*, y donde dice que Juan Ramón se había convertido en un altivo «parásito». Y usó esa palabra. Un parásito de su mujer que era la que trabajaba. Y eso es un insulto. Y Juan Ramón siempre decía que él no atacaba, sino que respondía.

—Pero tiene que reconocer que como enemigo Jiménez era tremendo enemigo...

—Tremendo enemigo, mal enemigo como decimos los cubanos... A veces perdía la cabeza, pero también hay que pensar que él se sentía un maestro de toda la Generación del 27 y lo era.

—¿Y de qué manera se vieron Uds. involucrados en las rencillas entre españoles?

—Bueno, eso fue muy doloroso en general para todos, pero lo cierto es que ahí se enfrentaron dos versiones del mismo suceso, aunque nosotros preferimos creer en la de Lezama. En primer lugar, porque sin Lezama no hay *Orígenes*. Económicamente sin Rodríguez Feo tampoco hubiera existido la revista, pero poética y culturalmente Lezama fue el fundador de *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, y finalmente *Orígenes*. Cuando Guillén publicó su poema, Rodríguez Feo se encontraba en España, y allí fue recibido con mucho cariño por Vicente Aleixandre, con quien Juan Ramón hizo una cosa horrible, pero horrible. Porque Aleixandre había dicho que Juan Ramón era un poeta «mutilado» poéticamente, y éste le contesta a Aleixandre diciéndole que el mutilado físico es él, cosa que era verdad. Y nosotros todos nos aterrorizamos. Rodríguez Feo aseguró que todo aquello era una inmensa sorpresa, alegando que cuando él regresa se entera de todo eso. Y hay que recordar una cosa: Lezama se negó a publicar esas colaboraciones de Juan Ramón en el número que le correspondía, que era el número en homenaje a José Martí en su centenario. Y le explicó a Juan Ramón que ese número no era para ese tipo de polémicas. Pero Juan Ramón le

contestó diciendo que él había sido insultado y agredido en *Orígenes*, algo que era verdad. Ahora bien, Rodríguez Feo decía que él no había visto nunca esas colaboraciones, pero hay una carta de Lezama a su hermana Eloísa –epistolario con el que hay mucho que hacer todavía– en el cual Lezama le dice que no es cierto, que Rodríguez Feo no había visto esos textos antes de ser publicados. Quizás los hubiera visto de golpe o deprisa, pero los había visto. Entonces cuando él va a España y es recibido con tantos honores por todas estas personas insultadas por Juan Ramón, dijo que no había visto nunca esas colaboraciones. Y Lezama sostuvo siempre que sí, que las había visto. Así que alguno de los dos estaba mintiendo. ¿Qué podíamos hacer nosotros? ¿Dejar solo a Lezama? Nosotros no podíamos hacer eso. *Orígenes* era como un poema de Lezama, como una obra de Lezama. No lo podíamos abandonar, aunque Rodríguez Feo hizo todo lo posible para ello, empezó a llamar a todo el mundo. Pero nosotros no podíamos hacer eso. Entonces Lezama, que se acordó de que era abogado [sonríe], nos reunió en la notaría de Octavio Smith, que era un poeta muy bueno del grupo Orígenes y muy amigo nuestro, para allí hacer un acta que apareció en la revista diciendo que después de tener en cuenta los antecedentes del asunto, nos parecía «correctísima» la publicación del texto de Juan Ramón, (pero no lo que había escrito en la revista), dejando abierta la posibilidad de respuestas.

—¿Afectó esta decisión suya de apoyar a Lezama su relación con los escritores de la Generación del 27?

–No realmente. Jorge Guillén es un poeta a quien yo quiero mucho, y además yo estuve con él –tuve esa suerte—en el pueblecito maravilloso de Nerja con su esposa italiana, y donde por cierto, esto es una derivación importante, llegó estando yo de visita una hermana de García Lorca, con una carta escrita por la familia exonerando de toda culpa a Luis Rosales de haber tenido participación en la muerte de Federico. Yo tengo un epistolario grandísimo con Jorge Guillén y con Vicente Aleixandre, y algunas cartas muy cordiales de Cernuda. Aquel incidente no alteró nuestra relación. Ellos entendían, pero el que no parecía entender era Rodríguez Feo, y como consecuencia tuvimos que conseguir cinco pesitos por persona para poder sacar el proyecto del Grupo Orígenes, y yo era el que recogía el dinero, porque no había dinero para financiar la revista. Pero además de su ayuda económica hay que agradecer a Rodríguez Feo su obra crítica que fue muy buena y que pu-

blicó en la revista *Orígenes*, su traducción de poemas ingleses y norteamericanos, y fue también muy importante, su introducción en la revista de la intelectualidad heterodoxa de los Estados Unidos que no estaba de acuerdo con el sistema.

–¿Y qué rumbo tomaron los escritores seguidores de Rodríguez Feo?

—Bueno, ya en *Ciclón* perdieron todos la cabeza, pero sobre todo el que más la perdió –y la quería perder, porque él siempre tuvo esa vocación– fue Virgilio Piñera. Virgilio quiso acabar de un plumazo con la existencia de *Orígenes*, y estuvo muy agresivo conmigo personalmente. Ya desde el año 42 en la revista que hacía él solo y que se llamaba *Poeta*, decía sencillamente que *Orígenes* se había convertido en una poesía de la amistad y que eso no conducía a nada. Que había que dar «la patada del elefante», literalmente. Que había que romper con toda esa cristalería ñoña y estéril a su juicio, de tantos amigos y tanta cosa. Y es que él estuvo en contra de todo siempre. Pero Virgilio tenía mucho talento y finalmente se le ha reconocido en este país después de haber sido silenciado, como lo fue Lezama, por esta Revolución que cometió el error de perseguir a los homosexuales. Ese error no se puede omitir y se cometió conmigo también, pero eso se sabe menos. Mi libro *Ese sol del mundo moral* tuvo que esperar veinte años para que se publicara en Cuba. Y a pesar de ser un canto a la Revolución se publicó en México en el 75 y en Cuba en el 95. Pero el problema no era el libro sino yo, porque me negué a aceptar la persecución de Lezama y nos pasó a Fina y a mí lo mismo, cosa que mucha gente no sabe. Silenciamientos, sospechas generalizadas, supresión en las bibliografías martianas... Yo no podía hablar de Martí en público, ahora soy el presidente de honor del Centro de Estudios Martianos. La Revolución ha cometido esos errores, la Revolución los ha superado. Y digo esto porque es importante también la segunda parte. Las revoluciones habitualmente no rectifican. ¿Qué rectificó la mexicana? Ni siquiera la bolivariana. ¿Qué rectificó la rusa? Cada vez era peor, por eso se derrumbó. Y en Cuba aquel problema con los homosexuales desapareció absolutamente. El problema con los religiosos, que también funcionaba, se ha dulcificado –digámoslo así–, de manera que ya tampoco constituye una especie de cosa imperdonable. Te digo todo esto porque no se trata de ocultar nada.

—Jiménez no llegó a vivir el triunfo de la Revolución, pero hubiera sido interesante conocer su reacción respecto a la posición del gobier-

no contra su amigo Lezama, relación que comenzó a cultivarse con el famoso Coloquio *que ambos mantuvieron en febrero de 1937. ¿Podría hacer una valoración sobre las cuestiones que allí se plantean sobre la existencia de una identidad insular?*

–Sí, mira. La primera carta que yo recibí de Lezama fue cuando yo acababa de entrar en la Universidad y él recién salía. Para entonces ya se había generado este grupo de poetas que había comenzado con una revista en el 37 que se llamó *Verbum*. Después vino *Espuela de Plata* que fue mucho más integral, y más adelante hubo peleíllas, como siempre pasaba en los círculos literarios de la época, y el grupo se dispersó. Entonces salieron revistas digamos más personales, como *Nadie parecía* del padre Gaztelu y Lezama solos. Virgilio, que era el «enfant terrible», el que estaba contra todo siempre, hizo *Poeta*, y por último *Clavileño*, que la hacíamos Eliseo, Fina, Gastón y otros. Gastón Baquero que murió en España era un gran poeta, aunque equivocado políticamente al final de su vida. No sé por qué, nunca lo entendí, pero era un escritor con una cualidad indiscutible. Por una parte nos dejó una obra ensayística seria sobre Alejo Carpentier, Luis Cernuda, y escribió también uno de los mejores poemas que se han escrito sobre César Vallejo, comunista de toda la vida, y así sucesivamente. Sus más entrañables artículos fueron siempre de izquierda, y sin embargo el *Diario de la Marina* después le hizo mucho daño, pero recientemente se le ha hecho a este gran poeta justicia en Cuba con la presentación de *Los frutos sonoros* en una Feria del Libro celebrada aquí en La Habana. En este libro se encuentra recopilado lo mejor de la poesía de Gastón de todos los tiempos, hasta su muerte. Y en cuanto al tema lezamiano de la «insularidad», apareció en una carta que se hizo famosa no porque me la escribiera a mí, sino porque la hizo él. Porque yo le invitaba a una lectura en la Universidad de La Habana, en donde iba a estar él, iba a estar Mirta Aguirre, que era una escritora comunista, el padre Ángel Gaztelu y Gastón, con la presentación de Guy Pérez Cisneros –recuerda ese nombre porque es importante aunque en *Orígenes* apenas figurara— que era un crítico de pintura. Lo más importante que me decía en esa carta Lezama tiene que ver con el *Coloquio*, porque él decía que teníamos que aspirar a una «teleología insular». Ya no solamente la cosa mítica de las islas, que desde luego es un tema que trató también Gastón y que nos inspira siempre, porque las islas son misteriosas. Martí decía que las islas dan una fuerza especial, probablemente lo decía porque era un hombre isleño, pero yo creo que hay algo de eso en relación

con las Islas Canarias, y tú sabes que tenemos una relación muy peculiar con estas islas. Martí dice que cuando Victor Hugo fue desterrado a la Isla de Guernesey su obra adquirió un gran esplendor debido a la «fuerza de las islas». Pero el problema específicamente de la teleología, que nada tiene que ver con la teología sino con la finalidad, es que Cuba había perdido su finalidad histórica. Cuba desde la muerte de Martí y la injerencia de los Estados Unidos perdió su teleología histórica, y para rescatar eso pensaba Lezama que estábamos los poetas, no los políticos, y ese es uno de los secretos de *Orígenes*. Te lo digo porque está en la carta, no estoy inventando nada. Y *Orígenes* fue muy atacada tanto por la izquierda como por la derecha, como apolítica, como de espaldas al pueblo, como que no nos interesaba la tragedia de Cuba, y es algo totalmente falso. Primero estaban las llamadas «Señales» de Lezama, que aparecen en casi todos los números de *Orígenes*, entre las cuales hay una que se cita con frecuencia ya, antes no, en donde dice que «un pueblo frustrado en lo esencial político puede hallar expresión por otros cotos de mayor realeza». Pero no desconoce nuestra frustración republicana en lo esencial político. Como Martí decía, «la política, ¡ay!, que es la patria», sin ella no se puede hacer la historia. La política es necesaria aunque sea lamentable, es inevitable para la vocación de independencia, soberanía y justicia. En Cuba tuvimos la suerte que desde el año 68 en que comienza la Guerra de Independencia con Carlos Manuel de Céspedes, se fundió absolutamente el ideal de independencia con el ideal de justicia social. La independencia con la abolición de la esclavitud, no como en los Estados Unidos que se independizaron y crearon una democracia con millones de esclavos.

—Y habría que esperar casi un siglo para resolver esa cuenta pendiente de esclavos y abolicionistas contra grupos dirigentes en Estados Unidos...

—Pero ni siquiera con esa guerra se acabó allí el racismo, que ha tenido manifestaciones espantosas como el Ku Kux Klan y otras cosas que todo el mundo conoce. Desde el principio los cubanos quisieron hacer las dos cosas a la vez, no una separada de la otra: abolición de la esclavitud con independencia, e independencia con abolición de la esclavitud. Esto me parece que es muy importante aunque sea una formulación muy sencilla, pero que establece una diferencia.

—En esta lucha ocupó un papel fundamental el círculo delmontino; me refiero a Cirilo Villaverde, Anselmo Suárez y Romero, el esclavo

Juan Francisco Manzano y otros escritores que denunciaron las prácticas esclavistas tempranamente al mismo tiempo que –como Ud. señala— iniciaban un programa político independentista. Pero al igual que ocurrió con los insurrectos de Aponte, el grupo se disolvió y algunos miembros fueron brutalmente asesinados en la llamada Conspiración de la Escalera.

—Ah, no, no, eso ni hablar. La historia de la lucha contra la esclavitud es espantosa. Ahora mismo se está conmemorando el aniversario de Manzano, que no tuvo una educación de ningún tipo. Primero tuvo aquella ama aceptable, si es que tal cosa es posible, pero después tuvo una sádica, una mujer monstruosa que le torturaba física y psíquicamente. Pero sin embargo se hizo de una cierta cultura fragmentaria, como pudo, y escribió una autobiografía desgarradora y poemas muy buenos. Pero todo esto empieza con un cura, el padre Félix Varela, que es el fundador de la cultura en Cuba, profesor y sacerdote del Seminario de San Carlos en La Habana, donde ya había existido el antecedente de José Agustín Caballero, profesor de este seminario, que había puesto en duda la autoridad de los santos padres en cuanto filósofos. O sea, que en materia filosófica, según él estableció, ya no se podía jurar por ellos como intocables. No, no, con la razón todo se puede discutir. Y empieza además la conciliación entre ciencia y fe. Así empieza la cultura cubana, y no siempre ha sido respetada esa inspiración inicial. Lo cierto es que luego viene el padre Varela que se le conoce sobre todo por el juicio de José de la Luz y Caballero, quien fue el continuador de él, y lo llamó «el primero que nos enseñó a pensar», o «el que nos enseñó primero a pensar», se discute cuál de las dos versiones es la más correcta. El padre Varela fue un hombre extraordinariamente adelantado en su tiempo. Él empezó siendo liberal, muy americanista y comprometido con la causa general de toda Latinoamérica y del Caribe. Y cuando finalmente logra la diputación para las Cortes de Cádiz –donde se discutía la nueva Constitución liberal— se dio cuenta de que con España no había nada que hacer, entonces vota en contra de Fernando VII y presenta un proyecto de abolición de la esclavitud, todo lo cual le costó el destierro hasta su muerte. Te cuento todo esto porque sin el padre Varela no se entiende nada, porque realmente fue el fundador cultural de este país. Pero bueno, tú no has venido a que te hable de otras cosas…

—Permítame regresar a este Coloquio *que ha sido citado numerosas veces aunque apenas analizado en profundidad. En mi opinión no parece haber un entendimiento entre Lezama y Jiménez, debido quizás*

al escepticismo de este último ante la existencia de una «sensibilidad» particular en el hombre isleño. Jiménez considera esta teoría un mito, y sostiene que la única manera de legitimarse es mirar hacia adentro, o lo que es lo mismo,«internalizarse». Esto mismo había sugerido a los jóvenes intelectuales puertorriqueños de la Generación del Treinta *antes de su llegada a Cuba. ¿Sabe Ud. si Lezama había leído el ensayo* Insularismo *de Antonio S. Pedreira?*

—Mira, la mitología insular se convierte para Lezama en la teleología insular. Hay que devolver a la historia de Cuba su sentido libertario y de justicia. Esa es la esencia del país como tal, de lo contrario... A nosotros nos conmueve mucho el caso de Puerto Rico. Tú sabes que Martí siempre pensó que tenía también un compromiso con la liberación de Puerto Rico. Pero aunque Cuba ha tenido inmensas desgracias no ha tenido la desgracia de ser una neocolonia hasta el día prácticamente de hoy. Yo cuando estuve en Puerto Rico me quedé asombrado –y eso fue en los años setenta, supongo que hoy día debe ser igual–, porque ese país está intacto culturalmente. Tiene una penetración norteamericana tremenda, pero cuando entras en la casa de un puertorriqueño los sabores, la comida, las costumbres, el habla, inclusive el «brother» que es ya puertorriqueño, todo está impregnado de un sabor muy de ellos. Pero además tiene poetas tremendos, tiene pintores, tiene dramaturgos, de todo. Allí hay una música, la plena y la bomba, que es esencial, como el son cubano. Y volviendo a tu pregunta, la gran relación comienza realmente con Pedro Albizu Campos, quien como Martí fue una figura tremenda, con unas virtudes enormes y esenciales para su país. Desafortunadamente tuvo que estar muchos años en la cárcel, y además con tratamientos muy especiales que parece que sufrió. Por eso cuando regresó a Puerto Rico estaba totalmente destruido. Pero sus discursos son maravillosos, yo tengo algunas grabaciones de él. Y me di cuenta cuando estuve allí que es una figura que está viva. Con todos los problemas que pueda tener la liberación de una colonia, creo que es la misma colonia –para lo bueno y para lo malo– la que debe hacerse responsable de su propia liberación. Y Puerto Rico merece ser un país libre y correr sus propios riesgos como los corremos nosotros, que no estamos en lo perfecto ni nada parecido, pero hemos asumido lo nuestro.

—Dígame una cosa, ¿cree que el hecho de que Jiménez no prolongara su estancia en la Isla tuvo en parte que ver con la inestabilidad del país durante la República?

—Bueno, realmente a ninguno se le propuso nada estable para quedarse en Cuba. Ni siquiera a María Zambrano, que se quedó año tras año aquí, con algunos viajes a Puerto Rico y México, pero volvía. En el caso de Juan Ramón yo estoy convencido de que él se hubiera quedado en Cuba. Hay una anécdota que es muy graciosa, y quizás tú te acuerdes porque Zenobia la cuenta en su *Diario*. Ellos eran melómanos y oían mucho en la radio la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Toscanini. Una noche Zenobia empezó a oír una transmisión y entonces ella manda un recado para Juan Ramón, «¡que suba, que suba, que estoy oyendo una música maravillosa!» [sonríe]. Y la respuesta de Juan Ramón a Zenobia fue que estaba esperando que pasara el carrito del helado que solía pararse frente al hotel. Y Zenobía se preguntaba por qué Juan Ramón tenía que pasarse horas y horas en el portal del hotel. La propia Zenobia se extrañaba de que él lo pasara bien con aquellas gentes que no tenían nada de intelectuales, ni de poetas, que era gente común y corriente que se hospedaba en el hotel o que simplemente pasaba por allí. Esta anécdota te da una imagen completamente divergente de esas dos personas, que por otra parte se querían tanto. Pero a él le gustaba La Habana, le gustaban los cubanos, él se sentía bien aquí. Yo nunca lo vi disgustado en Cuba y Fina tampoco.

—Ya que menciona Ud. el Diario, *según algunos comentarios de Zenobia, ésta no pareció sentirse del todo a gusto en La Habana.*

—Mira, aquí había un presidente que decía que las mujeres mandan [sonríe]. Será verdad o no, pero en lo doméstico casi siempre es cierto. Influyen mucho, y no es que ella se opusiera abiertamente, pero no se sentía dispuesta a quedarse en Cuba. Puerto Rico era otra cosa, porque Juan Ramón dijo varias veces cuando se fue para Miami que por poco se vuelve loco porque él no resistía la ausencia del español. Y a Zenobia le gustaba más lo norteamericano, y eso es muy lícito, no hay que criticárselo. Por otra parte a Juan Ramón le ofrecieron en Puerto Rico una cátedra e hicieron la Sala Zenobia-Juan Ramón en la Universidad. Y ya que comentabas antes la relación entre el Caribe y Andalucía, él tiene escrita una semblanza de la mujer puertorriqueña en la calle, en la tienda, en la vida normal, que es en definitiva casi una mujer andaluza. Y es cierto que él se sintió también muy bien en Puerto Rico.

—Yo creo que Ud. debería escribir sus memorias.

—Sí, pero lo que pasa es que cuando todo el mundo piensa que uno debe escribir sus memorias es cuando uno empieza a perderla [sonríe].

—¿Tiene algún proyecto en mente en estos momentos?

—Bueno, he hecho últimamente algunos apuntes memoriosos que puede que se publiquen, porque también hay muchas cosas que se tergiversan y se dan versiones que uno sabe que no son ciertas. Lezama sufrió mucho con todas las confusiones que se crearon en los años 70, y él nunca estuvo en contra de la Revolución. De eso quiero contar una de las últimas cosas que dijo Lezama y que un amigo suyo las copió en un almuerzo que tuvo con él, porque le llamaron mucho la atención. Me refiero a David Cherición, escritor cubano fallecido en Colombia. Él recordaba que Lezama le dijo a propósito de toda aquella situación: «Soy asmático, soy un elefante, pero si alguien viniera [y ya todos sabemos a quien se refería] túmbenme en el suelo, les serviré de trinchera». Les serviré de trinchera, ese es el Lezama final, bien dolorido. Y no había razón para todo aquello, fue una cosa gratuita. Bueno, discúlpame tantas explicaciones.

—No, por favor. Gracias por estas aclaraciones, y espero que viva Ud. por muchos años para deleitarnos con su memoria.

—La memoria surge como necesidad y hasta como deseo cuando menos se tiene. Muchas gracias.

La Habana, 10 de junio de 2004

Carta de Buenos Aires.
El pintor de la vida moderna

Daniel Link

Yo era una chica moderna (Interzona, Buenos Aires, 2004) es una de las obras maestras que César Aira nos entrega cada tanto. Las anteriores fueron *Cumpleaños* y *El tilo*; de muy inferior resultado, al menos para mí, son esos ejercicios a la «disneylandia» que se llaman *Mil gotas* y *La princesa primavera*, la primera publicada en Buenos Aires y la segunda en México, ambas durante 2004, de acuerdo con el aceleradísimo régimen de edición al que Aira nos tiene acostumbrados.

Hay que hacer un poco de historia para comprender cabalmente la densidad literaria de *Yo era una chica moderna* (lo que podría llamarse «densidad existencial» saltará a la vista de cualquier lector más o menos sensible y tiene que ver con las posibilidades de la amistad, el amor, la familia y la diversión en las ciudades contemporáneas). Por ejemplo: lo que en el contexto de la literatura argentina llamamos Bustos Domecq es el encuentro de dos fuerzas estéticas diferenciales: Borges y Bioy Casares, por un lado, como representantes de la literatura «culta» argentina y el arte pop (o «neodadaísmo», como preferiría decir el mismo Aira) por el otro.

Yo era una chica moderna también podría describirse como el choque entre dos flujos de energía: César Aira, por un lado; Belleza y Felicidad, por el otro. La tapa del libro está ilustrada con un acrílico de Fernanda Laguna («Vos y yo», 2000), fundadora de la galería Belleza y Felicidad y animadora infatigable de la escena plástica argentina; pero además B & F aparecen en la parábola que un comisario pronuncia frente a la discoteca «más chica del mundo», en una de las tantas vueltas de la peripecia loca que Aira ha imaginado en este libro fascinante y necesario: «La Belleza y la Felicidad, como diría el comisario Cipolleti» (cuyo nombre, como tantos otros en el libro, prácticamente se sobreimprime al de otro personaje realmente existente: Rafael Cipollini, crítico de arte y coeditor de la revista de artes visuales *ramona*).

No se trata de un ejercicio de identificación mimética o narcisista (hacia los que Aira, por otro lado, es completamente desafecto), sino de un ejercicio simultáneo de identificación y distancia. Porque César Aira, con toda la importancia que tiene para las nuevas generaciones de escritores argentinos, es exterior al núcleo más duro de B & F. En todo caso, llega a él con una estética ya formada, que le permite explorar lo más reconocible de esa estética para ponerlo, después, en otra parte. *Yo era una chica moderna* puede leerse como un homenaje a Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman; pero también puede leerse como una sátira de esas primeras personas a las que ellas nos acostumbraron. O, en todo caso, es como si Aira dijera en qué dirección habría que disparar los cañones montados por B & F.

Sangre de amor correspondido de Manuel Puig fue leída siempre como un «experimento fallido» precisamente porque Puig no pudo convencer a sus lectores de que sus diálogos no eran inventados (como se sabe, fueron grabados y luego traducidos). En otras palabras, una falla que afecta a la distancia que permanece entre autor y personaje. Como si Puig no hubiera alcanzado a vaciar del todo la categoría del autor, como se proponía hacerlo desde la primera de sus novelas.

Por el contrario, *Yo era una chica moderna*, que podría haber fracasado en el mismo terreno, triunfa precisamente por el exacto equilibrio que se plantea entre la voz de Aira y la voz de B & F. Si muchos creerán estar leyendo en *Yo era una chica moderna* una transcripción (o a lo sumo una parodia) de la voz de Fernanda Laguna (o cualquiera de nuestras «chicas modernas»), lo cierto es que la novelita aparece dominada por un complicado juego de identificaciones y distancias. Salvo por el uso de la palabra «pibe» (que viene por completo de otra época y otro registro), todo lector puede pensar que el primer capítulo de *Yo era una chica moderna* es, entre otras cosas, un ejercicio perfecto de escucha y de mímesis literaria («Yo era una chica moderna, que salía mucho. Salía para mantenerme al tanto de lo que pasaba, y además porque me gustaba»). Pero la frase con la que se inicia el segundo capítulo («Lo que nos había extraviando a Lila y a mí esa noche era la extensión sin accidentes del aburrimiento») es ya otra cosa: lo que señala el límite lingüístico de B & F o, para decirlo de otro modo, la combustión que provoca el choque entre dos fuerzas estéticas sino antagónicas, por lo menos diferentes: ese enunciado excede por completo (por su sintaxis, por su significado) lo que B & F ha producido literariamente.

Además, lo que propone *Yo era una chica moderna* es algo así como una teoría del campo estético en una ciudad como Buenos Aires:

de allí los anacronismos deliberados que hacen coincidir el comienzo del siglo XXI con los años sesenta del siglo pasado: casi como si se tratara de subrayar continuidades y rupturas o de interrogar por qué Buenos Aires sigue siendo una de las grandes capitales artísticas del mundo. No es Aira el primero en hacerse esa pregunta, pero lo que sí es seguro es que su enigmática presencia entre nosotros es una de las claves para explicar ese fondo permanente de imaginación que nos salva de todas las melancolías: sin su obra y la de pocos otros (pienso en Arturo Carrera, por ejemplo), nos aburriríamos mortalmente.

En la obra de Aira abundan las referencias a nuestra realidad más inmediata, tratados como pormenores lacónicos de larga proyección semántica: cartoneros, «viejos putos», albañiles, las últimas novedades del posestructuralismo. En *Yo era una chica moderna* aparecen, como si nada, las «empresas privatizadas» en una de las cuales la narradora trabaja. No hace falta decir mucho más (Aira lo sabe), porque en relación con eso ya está todo dicho y es el Estado, en todo caso, el que debe pronunciar palabras más o menos graves en relación con esas empresas, nunca el arte.

En el fondo hay un gesto balzaciano en el proyecto de Aira: contarlo todo, no dejar nada sin relato o sin explicación, porque, como termina diciendo *Yo era una chica moderna*: «Hay que mirar para adelante, y seguir intentándolo. Las cosas sólo salen bien por casualidad». Es lo que hace de esta pequeña obra maestra algo bien distinto de ese texto monumental y al mismo tiempo sombrío que fue *Cumpleaños*, donde parecía plantearse un camino sin salida posible. Diferencias de humores, pero también diferencias de contexto. Y diferencias en el uso de la primera persona.

Aira ha usado muchas veces la primera persona narrativa, pero no siempre el procedimiento significa lo mismo: en *Cumpleaños* (su novela milenarista), tiende a identificar totalmente al narrador con lo poco que sabemos sobre su figura pública. En *Yo era una chica moderna*, por el contrario, el procedimiento se acerca más al de *Cómo me hice monja*: única garantía de la ficción más pura y más delirante.

Por supuesto, todo puede ser una alegoría sobre cualquier cosa porque Aira gusta mucho de las alegorías. Uno de sus últimos libros, *La princesa primavera*, utiliza el mecanismo formal de la alegoría para exponer una teoría sobre la traducción y la literatura chatarra (y no mucho más). *Los dos payasos*, recientemente reeditada, como han señalado muchos lectores, es una alegoría de su relación con Osvaldo Lamborghini: órdenes mudas, obediencia ciega y mucha desinteligen-

cia. En *Yo era una chica moderna*, Lamborghini también aparece, esta vez apenas maquillado bajo el nombre Osvaldo Lapergáudegui, para contar una historia que funciona como parodia del naturalismo sentimental (lo mismo que tanto se ha dicho del magistral texto «El niño proletario»).

Tensión, entonces, entre la voz del autor y la voz del personaje-narrador. Tensión en relación con la primera persona. Pero también tensión entre la alegoría y el naturalismo (esas dos plagas de la literatura argentina). En esas tensiones se instala César Aira (y en *Yo era una chica moderna* lo hace con gran comodidad) para regalarnos un episodio más de la vida moderna.



Carboncillo 76,5 x 106,5 cm, SF, SF, *Retrato de Louis*

Carta de Roma.
La ciudad más allá de la eternidad

Luis Pulido Ritter

1

Nunca había estado en Roma. Pero, en cierta manera, siempre había estado en ella, como había estado siempre en París, en Londres o en otra ciudad europea. A pesar de que nací en Panamá, un país tropical al otro lado del Atlántico, cada ciudad europea que he visitado me ha parecido como parte de mi universo, por su lenguaje y su ritmo. Quizás el único país cuyo lenguaje y ritmo, ha trastocado ese universo ha sido Alemania, con sus verbos al final de las frases, con sus números invertidos y, sobre todo, con su idea paternal de patria y el artículo masculino para la luna. Alemania y, especialmente, Berlín, a diferencia de Roma, París, Londres, ha tenido para mí –permítaseme utilizar este terrible vocablo– algo «exótico» e interesante y, por lo tanto, contradictorio: aceptación y rechazo, comprensión y crítica, odio y amor. Efectivamente, nos podemos enamorar de una ciudad, mientras no vivamos allí, pero sólo podemos amarla mientras vivimos con su ritmo, todos los días como, de alguna manera, lo expresó Robert Musil. El enamoramiento es una fascinación que puede ser pasajera o no, como estuve enamorado de Bogotá, por su clima, por sus montañas, por sus cuidados parques, por la Candelaria, pero amar una ciudad es asimismo odiarla y criticarla. También me he enamorado de Londres, París, Viena, porque sólo las he visitado. Pero, aparte de la ciudad de Panamá, apenas amo dos ciudades: Madrid y Berlín.

En Roma caminé horas enteras enamorado de sus calles, de su gente e, incluso, de su tráfico invivible para los propios romanos. No obstante, con el tráfico romano, aprendí lo que era el sentido común sano en la calle. Uno puede quedarse horas parado en una acera esperando que alguien se detenga, para poder cruzar la calle. Sin embargo, mientras uno no se lance a la calle, para cruzarla, jamás llegará a su destino. Este dato me lo dio una romana. Efectivamente, me lancé a la calle para cruzarla y, con las rodillas temblorosas, constaté que los romanos

–no importa a qué velocidad vengan– desaceleran para permitir que cruces la calle. En cualquier otra ciudad, y especialmente en Berlín, esto sería imposible. Los alemanes son famosos, cuando se habla de tráfico, de ser muy correctos y apegados a la ley. No puedo imaginarme hacer lo mismo en Berlín, porque es posible que me atropellen. En cambio, en Roma, creo que nadie me atropellaría, a pesar de que el conductor, por ley, tenga todo el derecho a seguir su camino.

Caminando por las calles de Roma me di cuenta de que hay pocos restaurantes que no sean italianos, aparte de McDonalds y Bürger King. No es como en otras ciudades europeas donde en cada esquina, hay un turco, un árabe, un chino, un japonés y, precisamente, muchos italianos. La cocina italiana, aun en establecimientos de comida rápida, donde sólo se ofrezcan pizzas, está en cada esquina del mundo, sin importar que trabajen en la cocina libaneses o indios, alemanes o rusos. Pero en Roma la comida no italiana resplandece por su ausencia. Incluso en Madrid, que no tiene tantos inmigrantes como Roma, hay más presencia de comida no española. ¿Es que el romano no tiene curiosidad por otro tipo de recetas, platos, sabores? Ciertamente, cuando se está en Roma, para no decir en Italia, uno descubre que la comida italiana es, para expresarlo con el culturalista cubano Fernando Ortiz, una de las más *transculturadas* que hay.

Precisamente, siguiendo a Ortiz, no debe olvidarse que el espacio mediterráneo es un lugar *transculturado* con influencias de Asia y África. No hay nada que no se encuentre en la comida italiana, en sus innumerables formas de combinar la pasta, el arroz, la papa. Es una cocina tan variada como todos los encuentros del Mediterráneo y, efectivamente, para citar un caso extremo, en Roma uno se da cuenta de lo pobres que son los ingleses con su *Fisch & Ships*. No obstante, a diferencia de Londres y París, Roma sería una ciudad provincial, si no fuera por los turistas que la invaden para recorrer sus museos, sus iglesias y el Vaticano. En Roma, como en Madrid, el turismo da a la ciudad un carácter internacional, un pulso cosmopolita, pero, cuando uno se detiene en las *piazze*, es fácil observar que hay como una estructura de castas raciales, en medio de una ciudad moderna, donde los negros están especializados en la venta de lentes de sol, los tamiles en la venta de camisas y los árabes en la venta de discos compactos. En una esquina, cuelga un afiche de Berlusconi, con su recién estrenado rostro pasado por el mágico bisturí embellecedor, para las elecciones europeas, que afirma que su gobierno tiene éxito por sumar un 20% menos de inmigración clandestina que otros países europeos.

En una de esas caminatas doy con una calle que se llama Panamá, una calle muy transitada, en un sector elegante de la ciudad. Inmediatamente me pregunto por qué esta calle tiene este nombre. Hay otras calles que tienen nombres de las antiguas colonias italianas en África –Libia, Eritrea– pero Panamá nunca ha sido una colonia de Italia. La comunidad italiana llegó a Panamá, con la española y la griega, para la construcción del Canal, bajo la administración americana. La inmigración italiana se ha integrado a Panamá y a nadie se le ocurre no considerarlos panameños sino italianos, a pesar de que tienen sus propias escuelas y les enseñan a sus hijos la lengua de Boccaccio y Dante, Italo Calvino y Erri de Luca. Sus descendientes son considerados panameños, y son panameños, y se han mezclado con la población nativa. Algunos entre ellos, con los años, han destacado en los negocios, en la política, como profesores universitarios y periodistas.

2

Sentado en una pequeña iglesia romana disfruto de la tranquilidad de su recinto. Si no hubiese sido porque una romana me la mostró, no habría dado con esta iglesia que está metida entre otros edificios. En Roma hay iglesias en cada esquina. No hay ciudad que no esté tan marcada por la presencia religiosa –sin mencionar, claro está, a Jerusalén– por tener precisamente el Vaticano. Sin embargo, son mundos paralelos que coexisten, el sagrado y el profano. Escuchando una pieza barroca, dentro de la iglesia, constato qué diferentes son las iglesias españolas de las romanas, porque aquéllas son oscuras, místicas, sobrias. Las iglesias de Roma, son fieles al modelo del panteón romano con su cúpula, por donde entra toda la luz, e, incluso, encontré una que no sigue el modelo interior de contruir el recinto de acuerdo a la cruz, pues es semicircular. Aún la Basílica de San Pedro que, por su grandeza, resulta terriblemente agobiante, es fiel al modelo romano de la cúpula y las ventanas, para que la luz invada todo el espacio de los fieles. El barroquismo romano es tan juguetón y lleno de pinturas, que convierte cada iglesia en una galería de arte.

3

En la Via Veneto, la calle que Fellini hizo famosa en *La dolce vita*, me entretuve observando el veloz ritmo de la gente, tan común de toda

ciudad grande. No pude evitar conectar esa Vía con mis recuerdos de adolescencia. Fue imposible no acordarme de mis primeras experiencias con el cine italiano en los años setenta. Como adolescente curioso de la sexualidad, iba a ver las llamadas películas pornográficas que pasaban en cines destartalados y baratos que quedaban en el panameño parque de Santa Ana. A pesar de que la entrada era prohibida para menores, lograba pasar a la sala de proyección, y, sin saberlo, veía en estos cines pornográficos todas las películas de Fellini y Pasolini, películas que no pasaban en los cines «normales» –donde sólo se proyectaban películas de Hollywood– porque la comisión de control, en los años del torrijismo progresista, las consideraba no aptas para la moral. Ya en la universidad, cuando me había convertido en un asiduo admirador de la literatura y la cultura italianas, me di cuenta de que en mi adolescencia había disfrutado de lo mejor del cine, sentado junto a parejas de enamorados,.de solitarios que se masturbaban acurrucados en sus butacas y de *gays* descifrando las señales de encuentros en medio de la oscuridad. En uno de esos cines, que quedaba justo al lado de la iglesia de Santa Ana, podía escuchar los campanazos, que marcaban el paso de las horas y, treinta años después de ver las películas de Fellini, en medio de la Via Veneto, recordé con satisfacción la oportunidad de haber visto esas películas «pornográficas» en aquellos destartalados cines de la ciudad tropical.

4

En el barrio judío hay muy poco que recuerde que allí vivieron alguna vez judíos. En Europa, en fin, los barrios judíos sólo lo son por el nombre. En el espacio geográfico de las ciudades, los barrios judíos, ya sea por la emancipación o la persecución, son una especie de comunidades virtuales que apenas nos recuerda la presencia de esta comunidades en el pasado. Quizá los turcos de Kreuzberg en Berlín, los asiáticos y los africanos en East London, los africanos y los árabes en Belleville y Barbès, nos dan una imagen actual de lo que pudo ser el *ghetto* en su tiempo. Lo interesante es constatar cómo, en nuestras sociedades democráticas, abiertas e ilustradas, la creación de espacios de comunidades dentro de las ciudades implica la fuerza del ideal romántico de nación: para cada pueblo, un espacio determinado con su lengua. No hay autoridad estatal que sancione la creación del *ghetto*, como fue con los judíos, pero, en el lenguaje de los sociólogos, diríase que estos es-

pacios de comunidades son el resultado del «efecto llamada», la pauperización y la falta de integración. Lo cierto es que mientras caminaba por el barrio judío de Roma, un barrio que ha sido renovado y convertido en atracción turística, me acordaba de una visita que había hecho a unos conocidos que debían estar en Roma por un año, contratados por la universidad.

Con desagrado contaban sobre el estado de ilegalidad en la que vivían en un apartamento de tres piezas, aparte del ruido que provenía de las obras en un apartamento vecino. La propietaria del apartamento no les había querido dar un contrato de arrendamiento. Tampoco les había permitido que pusiesen sus nombres en la placa de los telefonillos a la entrada del edificio. Obligados a vivir ilegalmente en ese apartamento, sólo podían encontrar malestar al referirse a la «bella figura» del romano, a la ineficiencia burocrática, a la desorganización del transporte y, peor aún, cosa que no era aceptable en la Europa moderna, al estado tercermundista de la universidad. Roma les parecía una ciudad del Tercer Mundo.

Pero a mí me seguía pareciendo una ciudad más allá de la eternidad, con su Foro, donde los senadores apuñalaron al dictador Julio César, donde la llamada patria ha sido traicionada y sacrificada cientos de veces en aquel monumental Altar de la Patria y donde reposan los restos de Antonio Gramsci, en el Cementerio de no Católicos para Extranjeros, cuya tumba no es olvidada por la eternidad, sino recordada en el presente con flores, al lado de la tumba de Mary Shelley, quien creó a Frankenstein, aquel monstruo solitario y rechazado por su padre: a la modernidad no le gusta necesariamente la ciencia humanizada.



Lápiz, aguadas 50,5 x 66 cm, SF, SF, *Retrato de Emmanuel Boncenne*

BIBLIOTECA



Carboncillo 106,5 x 76,5 cm, SF, SF, *Retrato de Maurizio*

América en los libros

Archivos de la memoria, *Ana María Barrenechea (comp.), Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 133 pp.*

El argumentario que ofrecen los colaboradores de este proyecto es de una clara ductilidad con respecto al fenómeno de la anamnesis. A la memoria íntima, eje de la individualidad absoluta, contraponen una categoría colectiva del fenómeno memorístico, basada por cierto en un hecho en el que se fundamenta lo social, y que no es otro que la comunicación. En conjunto, el registro elegido para fundamentar cada razonamiento admite distintas variedades organizativas, que van desde las pirámides de poder hasta los grupos de resistencia a estas últimas. La especificidad de los temas, siempre dentro del cerco de las ciencias sociales, autoriza a mirar esta obra en clave heterogénea, emparentándola unas veces con las excursiones de la crítica literaria y otras con la interesada conmemoración de la historiografía al uso.

Entre los recuerdos y el punzante vacío del olvido caben la paradoja, la melancolía, el juicio contradictorio y la falsedad, pero también adquiere vigor una voz múltiple, continuamente reconquistada de la fugacidad y el silencio, que además nace con aquella prosa tribal y la hace suya. Sin duda, el conjunto de estudiosos convocados por Barrenechea infunde un nuevo interés a este modelo. Jorge Panesi acude a demostrar que *Villa*, la novela de Luis Gusmán, roza eficazmente los contornos y principios de ese ciclo represivo que diseñó la cúpula militar argentina. Con un generoso instrumental analítico, Alejandra Alí fija su interés en un concepto resumido por Ricardo Piglia: «Toda verdad tiene estructura de ficción. Las ficciones son aparatos lingüísticos que exponen indirectamente la verdad».

Más atenta al detalle histórico, Valeria Añón considera la obra de Bernal Díaz del Castillo desde dos puntos de vista: como memorial de batalla y como fórmula para construir el presente a partir del relato de la experiencia pretérita. La intención de Susana G. Artal es invocar a Rabelais para entender cómo denunció éste un modelo educativo no tan lejano, ideado con el fin de reforzar el autoritarismo y justificar la censura. Distinto interés mueve a Paola Cortés

Rocca, quien hojea el álbum *Vistas y Costumbres de la República Argentina* (1876), de Christiano Junior, y extrae del repaso la certeza de que la fotografía, como figuración espacial, interviene en el presente y se torna memoria visual del futuro. El estudio de Raúl Illescas persigue un interés coetáneo al de Cortés: el recuerdo de la inmigración que se dio en el Cono Sur entre 1880 y 1914, empleando como disculpa una obra de Diego Díaz Salazar, el *Vocabulario Argentino*, impreso en 1911 por la Editorial Hispano-Argentina.

También Lucila Pagliai galantea de cerca con un memorioso, Juan Gelman, y por ello identifica con el fluir del tiempo su poemario *dibaxu*, que inserta el *avla* sefardí y la *palabra* castellana en una sola red de significados. En la misma estación, María Inés Palleiro se detiene a observar la construcción textual de la memoria en los relatos orales, ejemplificada por la matriz folclórica de ella misma rotula *El encuentro con la Muerte*.

Al final del trayecto, es Ana María Barrenechea quien toma la palabra para escrutar el laberinto borgeano. Oportunamente, su primer tanteo afecta al imaginario de Borges relacionado con la memoria y el olvido, una paridad potencial donde la existencia de la primera presupone la del otro. Puesto el énfasis en esa flecha del tiempo, acaban colándose por el mismo intersticio fenómenos tan prestigiosos como el sueño y la identidad, útiles para enriquecer las consideraciones acumuladas por otros de los participantes en este notable volumen.

La independencia y el comienzo de los regímenes representativos, *Guillermo Palacios y Fabio Moraga, Síntesis, Madrid, 2003, 264 pp.*

El primer volumen de la valiosa *Historia contemporánea de América Latina* que dirige el profesor Carlos Malamud convierte en narración crítica el periodo 1920-1950. Los autores, Guillermo Palacios y Fabio Moraga, registran el cambio de la escena política tras deshacerse el nudo colonial, comprenden la doctrina independentista y ordenan las acotaciones de cada uno de los procesos de emancipación, con lo cual queda advertida la intercadencia existente entre los distintos despliegues del fenómeno liberador. Desde este mismo ángulo, y dado que toda lucha independentista sitúa la máxima aspiración en el trazado fronterizo, también aquí las pugnas territoriales aparecen como una lógica secuela, descrita con minucia y buen criterio divulgativo.

Implícito en la noción soberana de las Américas está el que cuando los espacios de control fueron desocupados por los virreyes, aquellos pasaron a figurar en el haber de las elites criollas. Y aunque éstas hicieron punto de honor la defensa de una identidad propia, nadie discute el encadenamiento existente entre el sistema colonial tardío y el de las naciones recién instauradas. Palacios y Moraga lo prueban con datos de fuerza económica e institucional. De acuerdo con su esquema explicativo, el viejo aparato del Estado permaneció como base de la estructura y conducción de la economía. En armonía con ese control estatal, hubo escasas modificaciones en los mecanismos recaudatorios –llegó incluso a restaurarse el tributo indígena– y por lo demás, ciertos monopolios implicaron ese continuo subrayado de la herencia virreinal.

No obstante, si dejamos a un lado vistas generales sobre el periodo, este volumen también cubre zonas menos transitadas, y concede así al lector la opción de reunir otros datos que dicen mucho sobre el origen de los Estados americanos. Por ejemplo, el apartado económico adquiere una deriva comercial que se proyecta sobre las costas británicas. Dicen los autores que, tras dos décadas de intromisión sajona en la Colonia, Inglaterra aventajaba a las otras potencias europeas en lo que concierne a redes informativas. Desde luego, no es casual que ese poderío en la información sirviera de inmediato a fines políticos y mercantiles.

Las idas y venidas, los incisos y particulares noticias de ese pasaje internacional también sirven a Palacios y Moraga para evaluar el influjo del pensamiento ilustrado en las Américas. Dentro de este marco, hallan en ciertas formas asociativas prepolíticas una matriz ideológica de origen transpirenaico, la cual, según se sabe, fue útil para expresar las necesidades del Nuevo Mundo en las Cortes de Cádiz. Como bien puede comprenderse, esta fórmula nace de un arraigo masónico. Visión recóndita, si las hay, que estos historiadores hacen confluir con la simpatía ejercida por las logias en América. Hablamos de una atracción que, obviamente, se debió al papel que los grupos de masones desempeñaron como *sociétés de pensée* en los procesos revolucionarios –el fránces, sobre todo– ligados en lo intelectual a estos nuevos movimientos de independencia.

Recuerdos olvidados, *Raúl Rivero, prólogo de Manuel Díaz Martínez, Ediciones Hiperión, Madrid, 2003, 71 pp.*

No es preciso detenerse mucho a desentrañar la injusticia sufrida

por Raúl Rivero. La fe supersticiosa del régimen castrista en la implícita fijación de la voluntad popular –fijación que degeneró luego en el campo de la autocracia– ha conducido, por una de esas perversiones que son tan frecuentes en las dictaduras, a la completa necrosis de la libertad en Cuba. Para el déspota, la disidencia no necesita exteriorizarse. Ni siquiera debe intuirse, sino tan sólo extirparse, y ello con un razonamiento quirúrgico, pues el descontento tiende a ser contagioso. Nadie debe ignorar que en la praxis revolucionaria fluye una verdad trascendente, o mejor aún, la totalidad de un ideario subsumida en el partido único. Dicho todo esto, la consecuencia es obvia: hay motivos de sobra para que el poeta Rivero, propenso a disentir desde un flanco irreductible, permanezca encerrado en una celda de Villa Marista, como inquilino forzoso de ese viejo colegio católico que Castro mandó habilitar como centro de la Seguridad del Estado.

Se percibe, sin duda, el gesto ejemplar del escritor en las anotaciones de otro disidente que lo conoce bien, Manuel Díaz Martínez. Así, describe este último cómo se deterioraron las convicciones revolucionarias de Rivero –cómo, a sus ojos, el pensamiento martiano y el lance anticaudillista fueron ahogados por el colectivismo y el marxismo de grueso análisis–. En definitiva, son éstas unas convicciones cuya pérdida se entiende mejor al compás de la paulatina estalinización del castrismo.

Nada más explicativo, en este punto, que la llamada *Carta de los Diez* o *Declaración de Intelectuales Cubanos* (1991), firmada por el escritor y por sus afines con el afán de promover un diálogo entre el Gobierno y los grupos de la oposición. Sin duda, este coloquio hubiera tenido consecuencias liberadoras en lo económico y lo político, pero no es menos cierto que también resultaba inaceptable para el régimen, fomentador de una cómoda ortodoxia. De ahí que la *Carta* fuese considerada por *Gramma* una inoportuna maniobra de la CIA.

El resto de la historia, divulgada por los medios internacionales, incluye gestos de gallardía –o de empeño, según se quiera–. A modo de ejemplo, recuerda Díaz Martínez que Rivero es el único de los diez firmantes de la carta que permaneció en Cuba. En tal situación, su cautiverio dispone de un perfil significativo y sirve para denunciar esta y otras muchas injusticias que fomenta el aparato dictatorial.

Sin caer en el abuso proyectivo, es posible adivinar en estos *Recuerdos olvidados* el mensaje humanista que interesa al escritor.

Vemos así aparecer, de acuerdo con las leyes de la décima y del soneto o incurriendo en el verso libre, una suerte de sobreentendido de la impaciencia, que tiene por correlato un evidente desasosiego existencial. «Sólo los recuerdos olvidados duelen más que el puro olvido», dice. Al cabo, «no es tan grave perder un nombre, un rostro y unos besos definitivamente. Lo insoportable es haberlos recordado y que la memoria no alcance para que se salven y nos traigan una línea de gozo o de suplicio».

En cuanto estrategia discursiva, el poemario compagina los aflujos sentimentales y el vértigo imaginario con textos más porosos, determinados por la actualidad del prisionero: «Un hombre enfermo y huraño / Ha puesto todo su empeño / Para verse año tras año / Dueño del país y dueño / Del amor, el odio, el sueño». Coincide con esta figuración simbólica el temor versificado que, eventualmente, se inmiscuye en otros poemas: «El miedo es el dolor con una máscara. / Un camarero que la muerte manda / A disponer sus ayunos y sus cenas». Como eficaz expresión de una intimidad asediada, líneas como las citadas bien pueden abandonar el reducto de lo personal para volverse emblemas colectivos, enlazando así con la apremiante circunstancia isleña.

In-moral. Historia, identidad, literatura, *Enrique Lynch, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, 242 pp.*

Ese fervor filosófico que disminuye en el panorama ensayístico español lo encontramos con generosa intensidad en los textos que acá reúne el profesor argentino Enrique Lynch. Entiéndase bien la afirmación: aunque son muchos los autores que filosofan en lengua vulgar, no abundan los tratados como éste, donde son tan evidentes el dominio de los resortes conceptuales, la cordura práctica y las aptitudes del buen observador. Analista fluido, así en el ámbito literario como en el histórico, Lynch pone al servicio de variables ideas un elemento común que él describe como enfoque moral. Por supuesto, no trata en esta empresa de seguir el camino de moralistas franceses al estilo de Montaigne, La Bruyère o Malebranche. Según propia confesión, ni siquiera aboga en sus reflexiones por moralidad alguna; y a despecho de ciertos indicios, también muestra hasta qué punto es apto un sentido moral *indeterminado*, embarazoso pero fecundo, a la hora de tantear contenidos propios de la ética filosófica. Claro que a este lado del razonamiento se agrupan los pensadores posmodernos en la estela de Vattimo, los renovadores de las teo-

rías epistemológicas –Luhmann, Watzlawick y compañía– y los inevitables teóricos del caos, pero pocos de ellos adoptan el tono imaginativo y emergente que distingue a Lynch.

Aún más: en este original merodeo, no deben pasar desapercibidas la variedad de intereses y la ausencia de prejuicios que caracterizan al autor, pues incluso en el título elegido (*In-moral*) llega a ser predominante esta perspectiva *fluida*, y por consiguiente mudable, de las ciencias sociales. Así, en un preámbulo aclaratorio, el ensayista destaca que la vaguedad semántica del prefijo *in* le permite ir más allá de su acepción negadora. Acompañado de acusativo o de ablativo, *in* puede significar «en vista de», «para», «por», «a favor de», «según», «de acuerdo con», «a manera de», etc; todo lo cual permite definir la moralidad en un ámbito que es complejo precisamente porque lo interpretamos como tal.

Por ciertos recelos que ahora veremos, cabría identificar una parte del pensamiento de Lynch con aquella conocida tesis de Edgar Morin según la cual toda información, abandonada a sí misma, no puede evolucionar más que en el sentido de su desorganización. Entropía, en suma, que alimenta la incertidumbre de cualquier ojeada a eso que llamamos realidad. Véase, por citar un caso, cómo el autor interpreta la supuesta *cientificidad* del discurso histórico: bajo su mirada, éste queda cerca de lo contingente, de lo intuitivo y veleidoso, según el criterio variable y falaz del investigador. Lejos, por consiguiente, de cualquier intento de emular las maniobras propias de la ciencia positiva.

Hemos caracterizado de una manera general el tramo de la obra en que domina esa indeterminación, pero lo cierto es que también adquieren protagonismo las paradojas, diseminadas en número bastante crecido. Una de las más notables atañe al triunfo de la ciencia y la tecnología sobre el punto de vista filosófico. En opinión de Lynch, semejante victoria no ha conducido a una sociedad más acorde con el ideal racionalista. Más bien sucede lo contrario: ha servido para acreditar que tal racionalidad resulta inalcanzable porque, como a contraluz, se perfila sobre el confín de la falta de sentido. Por decirlo de otro modo: a medida que se desarrolla, la trama positivista descubre un menor sentido en los hechos del mundo. Muestra de ello es el creciente interés por la complejidad como atributo intrínseco de la relación que entablan el sujeto y el objeto de conocimiento.

Por este cauce, circularidad y causalidad, progreso e indeterminación, orden, azar y necesidad son categorías que acaban entre-

cruzándose. Atento a ello, afirma Lynch que la teleología kantiana de la historia culmina realmente con una aspiración utópica, más bien identificable con el afán de que se lleven a término las disposiciones racionales que dotan al ser humano. Frente a este baremo de optimismo ilustrado, al autor le parece probable que los ciudadanos de la *polis* abandonen la idea aristótélica de la política como *filía* (vínculo amoroso entre amigos), y propendan a reafirmar las diferencias. En este dominio, adquiere fuerza el concepto de lo político según Carl Schmitt, para quien la principal diferenciación entre los individuos es la que se da entre amigos y enemigos. En la necesidad de respuesta a este proceso halla Lynch un marco del reciente flujo social. Con todo, si añadimos a este criterio un breve aporte de la teoría sistémica –Heinz Von Foerster cree que el sistema es la dinámica que engendra la conducta que, a su vez, lo produce–, es claro que el devenir presenta matices inquietantes.

Al situarse en el punto de vista apocalíptico, el ensayista discute el temperamento de la crisis. ¿Acaso, en realidad, no se trata de una visión propia de la escatología judeocristiana? Desde luego, así lo considera Lynch, quien entiende además que toda escatología es de sesgo melancólico. De ahí que no le parezca una labor tan provechosa insistir en los matices de su significado.

En un estilo elocuente, incisivo, la secuencia de escritos que compone *In-moral* sigue desde el comienzo un enfoque comprometido con la actualidad. Es muy probable que sea precisamente ese interés –cifrado en mitos y utopías del presente– la mejor forma de entrar hoy en contacto con lemas filosóficos fundamentales.

Guzmán Urrero Peña



Lápiz 28,5 x 38,5 cm, Firmado SF, *Retrato de Marcus*



Lápiz 28,5 x 38,5 cm, Firmado SF, *Retrato de Marcus*

ÍNDICES DEL AÑO 2004

AUTORES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

N

O

P

R

S

T

U

V

Y

Z



Lápiz 38 x 57 cm, SF, SF, *Retrato de Emmanuel Boncenne*

ONOMÁSTICO

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ARQUITECTURA

ARTES VISUALES

CINE

FILOSOFÍA

HISTORIA DE AMÉRICA

ARGENTINA

CUBA

HISTORIA DE ESPAÑA

LINGÜÍSTICA

LITERATURA ESPAÑOLA

VV AA: Dossier sobre «Narrativa social española (1931-1939)», n.° 647, pp. 7/66.

Jordi Doce: La puerta del año, n.° 647, pp. 67/80.

LITERATURA EUROPEA

ALEMANIA

Rose Ausländer: Poemas, n.° 653-654, pp. 189/198.

CATALUÑA

Alex Broch: Cuba en la literatura catalana contemporánea, n.° 648, pp. 63/72

FRANCIA

Joë Bousquet: La nieve de otra edad, n.° 643, pp. 61/68.

Évariste Parny: Canciones malgaches, n.° 651/652, pp. 199/206.

IRLANDA

W.B. Yeats: Poemas de juventud, n.° 648, pp. 57/62,

PORTUGAL

José María Eça de Queiroz: Correspondencia consular desde La Habana, n.° 649/650, pp. 139/162.

Miguel Real: Estado actual de la novela portuguesa, n.° 653-654, pp. 73/82.

LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

VV AA: Dossier sobre »Literatura y pensamiento», n.° 643, pp. 7/60

LITERATURA HISPANOAMERICANA

VV AA: Dossier sobre «Literatura y religión en Hispanoamérica», n.° 646, pp. 7/58.

VV AA: Dossier sobre «La literatura hispanoamericana en traducción», n.° 651/652, pp. 9/68.

Gustavo Guerrero: Nota sobre Gallimard y la literatura latinoamericana, n.° 649/650, pp. 243/246.

Consuelo Triviño: Carta de Colombia. La pasada Feria del Libro de Bogotá, n.° 649/650, pp. 257/262.

AMÉRICA CENTRAL

Juan Durán Luzio: Para un trayecto de las letras centroamericanas, n.° 648, pp. 7/18.

ARGENTINA

Abel Posse: Los heraldos negros, n.° 643, pp. 69/74.

VV AA: Dossier sobre «Aspectos de la literatura argentina», n.° 644, pp. 7/57.

Costa Rica

PUERTO RICO

VENEZUELA

PERIODISMO

POLÍTICA

TEATRO

El fondo de la maleta

Cenizas

El 15 de abril de 1944 caía asesinado en Salviatino el filósofo Giovanni Gentile. Había sido ministro en uno de los gobiernos de Mussolini y permaneció distanciado de él tras los acuerdos con el Vaticano, que consideraba una indebida concesión al clericalismo. Cuando el dictador, cesado y prisionero, fue liberado por los nazis y puesto al frente de una República Social Italiana apenas existente, Gentile aceptó presidir su Academia. Pronunció entonces en el Campidoglio un curioso discurso en el cual definía a los comunistas como «colectivistas apresurados» (lo cual podría traducirse: los fascistas son comunistas despaciosos).

L'Unitá, el periódico del PCI que se editaba por entonces en Nápoles, se apresuró, en un artículo firmado por Palmiro Togliatti, a acreditarse la muerte de Gentile como traidor y colaboracionista. Durante el mes de septiembre del mismo año, Bruno Fanciullaci, a quien se atribuyó el homicidio, resultó muerto tras ser torturado y arrojado por un ventanal al vacío.

En la actualidad, la autoría de dicha muerte está en entredicho. Fuentes liberales la imputan, no a un comando de izquierda sino a una organización interna al propio fascismo, encabezada por el ministro Pavolini y el matón Mario Carità. En efecto, Gentile había solicitado entrevistar a Mussolini, sin resultados, para plantearle su inquietud por los crímenes que se ufanaba de cometer el citado Caritá, de irónico apellido.

Algunas sospechosas circunstancias abonan esta hipótesis. Gentile circulaba sin escolta, tras su muerte no hubo represalias como de costumbre, la prensa fascista fue reticente en el elogio de quien puede considerarse uno de los grandes filósofos de Italia, sin que su bandería política pueda oscurecer el juicio en la materia.

Han pasado los tiempos en que parecía obligatorio optar entre Stalin y Hitler o, como prefirió decirlo Drieu La Rochelle, entre Moscú y Roma, soslayando la pacífica Ginebra de la Liga de las Naciones. También han pasado los años durante los que Ugo Spirito, discípulo favorito de Gentile, se autodefinía como «gentiliano y comunista». Hoy, una calle de cierta población en la provincia

de Florencia lleva el nombre de Bruno Fanciullaci. En 1994, un sello postal italiano conmemoró el cincuentenario de la muerte de Gentile.

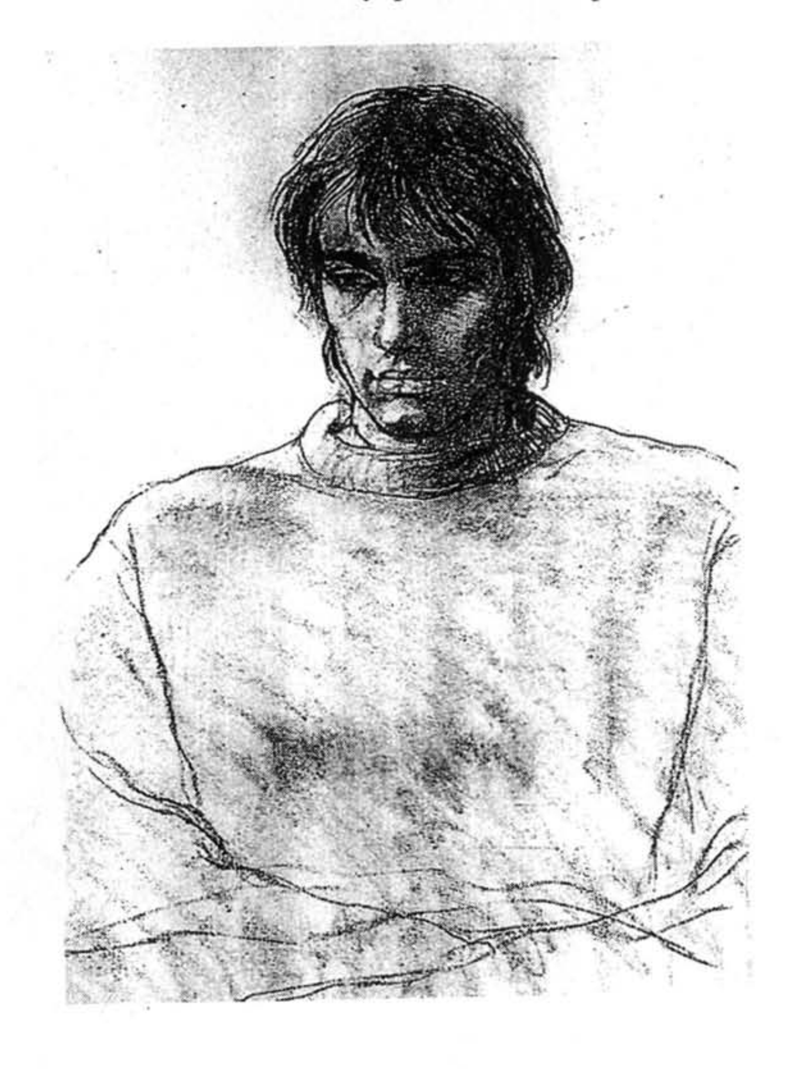
Podría optarse por la fácil figura alegórica de la ceniza: el tiempo todo lo calcina y el viento de la historia esparce los sutiles restos del incendio. En cualquier caso, no conviene pedir simplificaciones a la historia. Más bien corresponde pedirle paradojas. Quien no ha merecido ninguna vindicación de los días es Mario Carità.



Carboncillo 76,5 x 56,5 cm, SF, SF, *Retrato de Jean Luc*

Colaboradores

CARMEN CAÑETE QUESADA: Crítica literaria española (Nashville).
VICENTE CERVERA SALINAS: Ensayista y crítico español (Murcia).
RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ: Hispanista norteamericana (Nueva York).
ERWIN CHARGAFF: Ensayista alemán.
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
PAUL FIRBAS: Hispanista norteamericano (New Jersey).
PEDRO GURROLA PÉREZ: Ensayista y crítico español (Barcelona).
PEDRO LASARTE: Ensayista y crítico peruano (Boston).
DANIEL LINK: Escritor argentino (Buenos Aires).
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín).
SONIA V. ROSE: Hispanista alemana (Eichstätt).
JOSÉ CARLOS ROVIRA: Hispanoamericanista español (Alicante).
MERCEDES SERNA: Hispanoamericanista española (Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).



Carboncillo 76,5 x 56,5 cm, SF, SF, *Retrato de Louis*

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Aspectos teóricos de la literatura

Dominique Viart

David Viñas Piquer

Ricardo Fernández Romero

Juan Carlos Dido

Lucrecia Romera



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



SECRETARÍA DE ESTADO
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





10 euros